


جامعة عين شمس
كلية الألســـــن
قسم اللغة العربيــة

الخطاب الشعري عند نزار قباني
(دراسة أسلوبية)

بحث لنيل درجة الدكتوراه

إعداد الباحث: أشرف محمد فريد غنام

إشراف

أ د.سعيد حسـن بحـيرى
أستاذ الدراسات اللغوية بقسم اللغة العربية
بكلية الألسن جامعة عين شمس

د.ليلـــى خميـــس
مدرس الدراسات اللغوية بقسم اللغة العربية
بكلية الألسن جامعة عين شمس

شكر وتقدير

وبعد ...

فإذا كنت قد قصرت فالكمال لله وحده ، والأملُ كلّ الأمل أن نصل بهذا العمل إلى الصورة المثالية من خلال المناقشة وإسهامات السادة الأساتذة في سد الثغرات وجبر ما شابه من قصور ، فلقد أسعدني وأثلج صدري أن يوافق على مناقشتي عالمان جليلان تجاوزت سمعتهما الآفاق بغزارة العلم ودماثة الخلق هما أد. فتح الله سليمان أستاذ الدراسات اللغوية بكلية الآداب جامعة حلوان ،وأد. محمد رجب الوزير أستاذ الدراسات اللغوية بكلية الألسن جامعة عين شمس، وكم تمنيت في يوم من الأيام أن أتتلمذ على يديهما ، وتحققت الآن هذه الأمنية ، فشكرًا لله تعالى .

وإن كنت قد وفقت فهو توفيق لا أدعيه لنفسي ولكن أنسبه إلى الله تعالى ، ومن بعده إلى أستاذي الفاضل أ.د سعيد حسن بحيري الذي لم يبخل علي بالمشورة والرأي السديد ، والذي أدعو من أجله العلي القدير أن يهبه من فضله بقدر ما يعطيه لتلامذته من علم وجهد وحسن توجيه ، كما أنه لا يفوتُني في هذه المناسبة أن أشكر أستاذي وأبي الروحي أد. محمد عوني عبد الرءوف الذي شملني بعطفه ورعايته منذ أن التحقت بقسم اللغة العربية بهذه الكلية ، ولولاه لما كنت بينكم الآن ، وأرجو أن يكون هذا العمل اعترافًا مني بفضله وتعبيرًا عن شكري وامتناني له . كما أشكر د. ليلي لكرمها وقبولها المشاركة في الإشراف برغم ضيق الوقت وحرج الموقف ، فلها مني كل تحية .

وأخيرًا أشكر أسرة مكتبة اللغة العربية وعلى رأسها الأستاذ مطراوي لما قدمه لي من مصادر ومراجع أفادتني في إخراج هذا البحث على هذه الصورة .

مستخلص

هذه رسالة دكتوراه مقدمة من الباحث : أشرف محمد فريد يوسف غنام

عنوانها : " الخطاب الشعري عند نزار قباني ، دراسة أسلوبية "

تأتي أهميتها من المنهج المتبع فيها وخصوصًا في بابها الأول " أسلوبية العدول " الذي لا يزال جديدًا على تحليلنا اللغوي لنصوصنا الشعرية ، وخاصة في دراساتنا للشعر الحر .

كما تأتي أهميتها من تعرضها لهذا الشاعر الذي لم يدرس دراسة لغوية أو أسلوبية بالقدر الكافي ، ربما لأن ما التصق به من ألقاب كشاعر المرأة أو شاعر الحب جعلت معظم الدراسات حوله دراسات نقدية تتناول إبداعه الشعري ودور المرأة في حياته وفي أدبه إلى آخر هذه الدراسات النقدية .

أجزاء الرسالة

تتكون هذه الرسالة من مقدمة وبابين وخاتمة .

المقدمة تتناول التعريف بالشاعر وأعماله وبالمنهج الذي سوف نتبعه ، وهدف الرسالة وأجزاءها.

الباب الأول : " في أسلوبية العدول "

يتكون هذا الباب من فصول ثلاثة :

الفصل الأول : (الدراسة العروضية) ويتكون من المبحثين التاليين :

١- الأوزان الشعرية .

٢- القافيـة .

الفصل الثاني : (الدراسة الصرفية الدلالية) يتناول المبحثين التاليين :

١- أوزان الأفعال ودلالاتها .

٢- المشتقات المختلفة ودلالاتها .

الفصل الثالث : (الدراسة التركيبية) يتناول المبحثين التاليين :

١- الاستعارة والمجاز

٢- الحذف

الباب الثاني : " في أسلوبية الاطراد "

يتكون هذا الباب من فصول ثلاثة :

الفصل الأول : (الدراسة الصوتية) يعالج هذا الفصل : التوكيد وأنواعه .

الفصل الثاني : (الدراسة التركيبية) يعالج هذا الفصل : الفصل والوصل وأشكالهما .

الفصل الثالث : (الدراسة الدلالية) يعالج هذا الفصل : التضمين وصوره .

جامعة عين شمس

كلية الألسن

رسالة دكتوراه

اسم الباحث : أشرف محمد فريد غنام

الوظيفة : باحث بمركز تحقيق التراث بدار الكتب والوثائق القومية

عنوان الرسالة : الخطاب الشعري عند نزار قباني ، دراسة أسلوبية

لجنة الإشراف

أ.د سعيد حسن بحيري	أستاذ اللغويات بألسن عين شمس	(مشرفًا ومقررًا)
أ.د فتح الله سليمان	أستاذ اللغويات بآداب حلوان	(عضوًا)
أ.د محمد رجب الوزير	أستاذ مساعد اللغويات بألسن عين شمس	(عضوًا)

تاريخ التسجيل : ٣ / ١٠ / ٢٠٠١م

الدراسات العليا :

ختم الإجازة :

أجيزت الرسالة بتاريخ : ٢٨ / ٧ / ٢٠٠٨م

موافقة عميد الكلية بالإنابة : ٦ / ٨ / ٢٠٠٨م

موافقة مجلس الجامعة :



المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

يعرف الأسلوب في أبسط صوره بأنه خروج عن الاستعمال اللغوي المألوف ، عن اللغة المعيارية أو كما يسميها رولان بارت : " درجة الصفر في التعبير " . يعرفه بايي بأنه : " تحول فردي في الكلام " و يعرفه ليو شبيتسر بأنه : " تحول فردي بالقياس إلى المستوى اللغوي العادي " [١] . والمستوى العادي هو اللغة المعيارية أو اللغة العلمية التي تنعدم فيها مظاهر المجاوزة اللغوية ، والتي يعدها العلماء القطب المقابل للغة الشعرية . والأسلوبية كما يعرفها جون كوين هي علم المجاوزة اللغوية ، وعلم الأسلوب كما يعرفه ستيفان أولمان هو : علم الانحرافات .

وعلى ذلك كان من واجب النقاد المحدثين ألا يقتصر اهتمامهم في دراساتهم الأسلوبية للنصوص الشعرية على الشاعر وبيئته ، والعوامل التي أثرت في إنتاجه الفني وغيرها من مثل هذه المباحث ، فهذه الدراسات ليست قادرة وحدها على إبراز جماليات النص ، ولن تظهر هذه الجماليات إلا إذا عرف الناقد ما الذي يميز لغة الشعر عن اللغة المعيارية السائدة .

فالشاعر يختلف في تعبيره عن الكلام العادي ، بل إن لغته لا بد أن تختلف عن لغة القصاص أو كاتب المسرح ، يقول نزار قباني : " إن الذين يكتبون النثر من قصة ورواية ومسرحية لا يعانون أية مشكلة ، فهم يمشون مشيًا طبيعيًا ويتحركون على الورق حركات مدروسة ومنطقية ، ويسيرون على الأرصفة المخصصة للمارة ، أما الشعراء فهم يؤدون رقصة متوحشة ، يتخطى فيها الراقص جسده ويتجاوز الإيقاع المرسوم ؛ ليصبح هو نفسه إيقاعًا " [٢]

ويقول أيضًا : " إن كل إبداع مغامرة ، والشاعر الذي لا يدخل كل يوم في مغامرة مع اللغة التي يكتب بها يسجن نفسه في دائرة من الطبشور تضيق عليه يومًا بعد يوم حتى تقتله" [٣]

---

١ جون كوين " اللغة الشعرية " بناء لغة الشعر ترجمة د. أحمد درويش دار غريب للطباعة والنشر القاهرة ط ٤ سنة ٢٠٠٠ ص ٣٦

٢ نزار قباني " قصتي مع الشعر " منشورات نزار قباني بيروت ط ٦ سنة ١٩٨٢ ص ٢٠

٣ السابق ص ٥١

" قد تكون الظاهرة النحوية المخالفة دليل قوة إذا جعلها السياق كذلك ، وقد تكون دليل ضعف إذا جعل منها السياق سببًا لذلك أيضًا ، وقد تكون غير كاشفة عن شيء من هذا كله " [١]

" وهذا الاجتراء على اللغة هو امتياز طبيعي [للشعراء] تخولهم إياه وظيفتهم ، فما دامت وظيفتهم هي اقتناص شوارد الشعور فمن حقهم أن يلووا عنق اللغة إذا بدا لهم ذلك ضروريًا " [٢]

" والشاعر المبدع من حقه أن يضع القانون الخاص به والذي لا يشترط فيه إلا أن يكون الكلام قادرًا على التوصيل ، وهذا الانحراف ليس له حد يقف عنــده إلا المخالفة الصريحة لقــوانين اللغـــة ؛ حيث تتحطم العلاقات بين الأصوات فتستحيل لغطًا غير مفهوم " [٣]

لذلك نجد الفرزدق يقول عندما سأله عبد الله بن أبي إسحق النحوي في رفع كلمة من قصيدة له قرأها عليهم ، فقال له : لم رفعت " أو مُجَلَّفُ " ؟ فقال : بما يسوءك وينوءك ، علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا " [٤]

وبالتالي وجب إعادة النظر فيما أسماه النقاد قديمًا بالضرورات الشعرية ، " إذ يلجأ إليها الشاعر لا عن عجز أو قصور ، ولكن عن قوة واقتدار " [٥] لهدف دلالي أراد نقله للمتلقي ، ودور الدراسة الأسلوبية ينحصر فيما أرى في إبراز هذا الهدف .

من هنا كانت هذه الدراسة أو كان المحور الاول من محوريها ، وهو " **أسلوبية العدول** " ، أي دراســة الأسباب التي جعلتنا نعتبر لغة نزار قباني في قصائده لغة شاعرية ، لا من منطلق أنها طابقت الاستخدام اللغوي العادي أو اللغة الحيادية ، ولكن من منطلق عدولها عنه إلى استخدامات وظواهر لغوية خاصة به ، يبحث هذا المحور درجة العدول عنده ، ومظاهره ، وأهدافه الدلالية .

---

١ محمد حماسة عبد اللطيف " ظواهر نحوية في الشعر الحر " دار غريب للطباعة والنشر/ القاهرة ط١ سنة ٢٠٠١ ص ٩

٢ شكري عياد " مدخل إلى علم الأسلوب " مكتبة الأنجلو المصرية ، دون تاريخ ص ٤٠

٣ السابق نفس الصفحة

٤ ينظر " خزانة الأدب " للبغدادي ٢: ١٦١، وهو هنا يشير إلى بيت الفرزدق :

وعضّ زمانٍ يا ابن مروان لم يدع ... من المال إلا مسحتا أو مجلف

٥ محمد حماسة عبد اللطيف " ظواهر نحوية في الشعر الحر" ص٨

وبعد أن يجيب هذا المحور عن هذا السؤال : ما الذي ميز لغة نزار في قصائده عن اللغة الحيادية ؟ يأتي المحور الثاني من محوري الدراسة ، وهو " أسلوبية الاطراد " ، يناقش هذا المحور الظواهر اللغوية المطردة التي ميزت لغة نزار الشعرية لا عن اللغة المعيارية ولكن عن لغة غيره من شعراء عصره ، وما الذي دعانا إلى أن نحكم على قصيدة معاصرة بأنها لنزار وليست لمحمود درويش أو لفاروق شوشة مثلاً ؟ .

تأتي أهمية هذه الدراسة من المنهج المتبع فيه وخاصة في محورها الأول ، أعني " أسلوبية العدول " هذا المنهج الذي لا يزال بعد جديدًا على تحليلنا اللغوي لنصوصنا الشعرية وخاصة في دراساتنا للشعر الحر ، والذي أتمنى أن يأتي بثمار طيبة ويفتح الباب لكثير من الدراسات التالية .

وتأتي أهميتها أيضًا من تعرضها لهذا الشاعر الذي لم يدرس فيما أرى دراسة لغوية أو أسلوبية بالقدر الكافي ، ربما لأن ما تميز به وبرع فيه من موضوعات عاطفية أو ما التصق به من ألقاب كشاعر المرأة أو شاعر الحب جعلت معظم الدراسات حوله تنصب على إبداعه الشعري ودور المرأة في حياته وعالمه الشعري ومفردات الطبيعة فيه .. إلى آخر هذه الدراسات النقدية .

فمعظم الدراسات التي تناولت شعر نزار قباني كانت دراسات نقدية من أشهرها " نزار قباني شاعرًا وإنسانًا " ، " الكون الشعر عند نزار قباني " لمحيي الدين صبحي ، و" النرجسية في أدب نزار قباني " لخريستو نجم ، و" الضوء واللعبة ، استكناه نقدي لنزار قباني " لشاكر النابلسي ، نزار قباني شاعرًا سياسيًا " لعبد الرحمن الوصيفي

أما الدراسات اللغوية فهي قليلة ، نستطيع أن نذكر منها : " محاولة لتحليل البناء الشعري عند نزار قباني " لبيير جورجان ، ترجمة الأستاذ أحمد درويش ، " تقنيات التعبير في شعر نزار قباني " رسالة ماجستير قدمتها الباحثة بروين حبيب عبد الرسول إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس تحت إشراف الأستاذ الدكتور صلاح فضل ،ورسالة ماجستير بعنوان " النواسخ في شعر نزار قباني " للباحث إسماعيل العقباوي وإشراف الأستاذ الدكتور فتح الله سليمان .

ربما جاءت ندرة الدراسات التي دارت حوله من مواقفه السياسية التي عادت في كثير من أطوار حياته نظام الحكم في بعض الدول العربية ، من هنا جاءت أهمية هذه الدراسة اللغوية .

تهدف هذه الدراسة إلى كشف النقاب عن شعر نزار قباني لغويًا ، وذلك في اتجاهين ، الأول : ببيان ما ميز لغته عن اللغة العادية أو اللغة الحيادية ، ولماذا عدت لغته في قصائده لغة شعرية ، والثاني : ببيان ما ميز لغته عن لغة غيره من شعراء عصره وذلك على مستويات مختلفة من التحليل .

سوف أطبق في هذه الدراسة نظريتين ، الأولى **أسلوبية العدول** وتتلخص في بيان ما تميزت به لغة نزار في قصائده عن اللغة المعيارية أو اللغة الحيادية ، وبالتالي بيان العوامل التي جعلت من لغته في قصائده لغة شعرية وليست لغة حياة يومية أو لغة علمية ، ما هي الانحرافات أو التجاوزات التي لجأ إليها الشاعر ليخرج من إطار الشكل التقليدي للغة لتكون لغته لغة شعرية ، ستتناول الدراسة في الباب الأول بعض الظواهر العروضية ، والصرفية الدلالية ، والتركيبية ، ووجه الاختلاف بينها وبين اللغة المعيارية ، ومعدل التجاوز الذي لجأ إليه الشاعر ، وما الذي أضافه هذا التجاوز من أبعاد دلالية وجمالية أرادها الشاعر وقصدها قصدًا .

وفي الباب الثاني بعد أن تميزت لدينا لغة نزار وأنها لغة شعرية تختلف عن اللغة المعيارية أو اللغة العلمية يكون تطبيق النظرية الثانية وهي " **أسلوبية الاطراد** " وتتلخص في دراسة ظواهر أسلوبية مطردة لديه جعلت من شعره نكهة خاصة بين شعراء جيله ، ليس شرطًا أن تكون في هذه الظواهر درجة من درجات العدول عن اللغة المعيارية ، أي أنها يمكن ألا تكون مخترقة لقانون اللغة العام ولكن أهم ما يميزها هو الاطراد .

تتكون هذه الرسالة من مقدمة وبابين وخاتمة .

المقدمـــة هــي توطــئة تتناول التعريف بالشاعر وأعماله والعوامل التي أثرت في تكوينه النفسي والعاطفي .

الباب الأول :

" **فــي أســلوبية العدول** " أتناول فيه بعض الظواهر الأسلوبية التي عدل فيها الشاعر عن الاستعمال الشائع إلى استعمال خاص به وبيان درجة هذا العدول وهدفه وما أضافه دلاليًا .

يتكون هذا الباب من فصول ثلاثة :

الفصل الأول : (الدراسة العروضية) أتناول فيه المبحثين التاليين :

المبحث الأول : الأوزان الشعرية .

المبحث الثاني : القافيــة .

الفصل الثاني : (الدراسة الصرفية الدلالية) أتناول فيه المبحثين التاليين :

المبحث الأول : أوزان الأفعال ودلالاتها .

المبحث الثاني : المشتقات المختلفة ودلالاتها .

الفصل الثالث : (الدراسة التركيبية) أتناول فيه المبحثين التاليين :

المبحث الأول : الاستعارة والمجاز

المبحث الثاني : الحذف

الباب الثاني :

" **فــي أسلوبية الاطراد** " ، أتناول فيه الظواهر الأسلوبية المطردة التي اختص بها خطابه الــشعري ، وربمـــا اشـــترك مع شعراء عصره في بعضٍ منها ، ويتكون هذا الباب من الفصول التالية :

الفصل الأول : التوكيد : يعالج هذا الفصل المبحثين التاليين :

المبحث الأول : أنماط قديمة للتوكيد

المبحث الثاني : أنماط جديدة للتوكيد .

الفصل الثاني : " الفصل والوصل " ينقسم هذا الفصل إلى جزأين كبيرين :

الجزء الأول : الدراسة النظرية تتناول مباحث الفصل بأنواعه (الواجب ، والجائز ، والفصل على الأصل) ، والوصل كذلك ، ثم دراسة جملة الحال .

والجزء الثاني : الدراسة التطبيقية ، يتم فيها تطبيق مبادئ وشروط الفصل والوصل على مجموعة من قصائد نزار ، لبيان مدى تحقق هذه الشروط أو الخروج عليها .

<u>الفصل الثالث</u> : " التضمين " ، يعالج هذا الفصل المباحث التالية :

المبحث الأول : تضمين الأعلام (التاريخية والأسطورية)

المبحث الثاني : التضمين من التراث الشعبي .

المبحث الثالث : التضمين من التراث الديني (الإسلامي والمسيحي)

المبحث الرابع : التضمين من الكتب المقدسة (القرآن والكتاب المقدس)

المبحث الخامس : تضمين عادات (الإسلامية والمسيحية والعربية القديمة)

المبحث السادس : تضمين أسماء جماعات وشعوب وأماكن .

المبحث السابع : تضمين بعض الإشارات التاريخية .

بعد ذلك تأتي الخاتمة التي تشتمل على نتائج البحث .

وإذا كنت قد قصرت فالكمال لله تعالى ، وإن كنت قد أحسنت فالفضل يعود إلى الله تعالى ، ثم إلى الأستاذ الدكتور سعيد حسن بحيري أستاذ الدراسات اللغوية بالكلية ، والدكتورة ليلى خميس مدرس الدراسات اللغوية بالكلية ، جزاهما الله عني خير الجزاء .

والله الموفق

أشرف محمد فريد غنام

توطئة

. تتربع نزار قباني بلا منافس على عرش الشعر الغزلي المعاصر ، فلم يسبق لشاعر عربي غيره أن وزع من ديوان واحد مائة ألف نسخة ، أو طبع من ديوان واحد طبعات تجاوزت العشرين مرة مثلما حدث لديوانه " قصائد " الذي طبع خمسًا وعشرين مرة حتى عام ١٩٨١م ، وهذه ظاهرة لم يألفها الشعر العربي على مدار تاريخه وأمجاده .
تضافرت أسباب عديدة لتكوين هذه الشهرة ، ربما كان من أسبابها ذلك الجدل الذي احتدم طويلاً حول شخصيته وأعماله ؛ حيث انقسم الدارسون له ولأعماله ما بين مشيد به وبأعماله مفرط في الثناء عليه وعلى إنتاجه ، وبين متهكم عليه ساخر منه " بل وصل البعض في تعاملهم مع إنتاجه إلى حد التجريح والتشويه كأن يتحدث البعض ويفيض عن صورته على غلاف دواوينه ، أو يعد باحث رسالة دكتوراه في نرجسيته دون الوقوف بأمانة على أسرار لغة الشاعر وفنه " [(١)] ، وربما يضاف إلى أسباب أهمية هذا البحث هذه المكانة التي شغلها هذا الشاعر البارز على خريطة الشعر العربي المعاصر ، تلك التي دعت الدكتور الطاهر مكي أن يقول عنه قبل وفاته : " منذ أعوام خلت ولا تزال المحاولة تتكرر ويجيء من يسألني حين تقتضي المناسبة عمن يستحق جائزة نوبيل من الأدباء فكنت أرشح لها بلا تردد : نجيب محفوظ في عالم القصة والرواية ، ونزارًا في عالم الشعر والنغم " [(٢)]
وكانت هذه الشعبية وهذا التألق السبب الرئيس الذي حفزني لدراسته والتفرغ لأدبه .

<u>نزار قباني الإنسان وعوامل تكوينه شاعرًا</u>

ولد نزار توفيق القباني في الحادي والعشرين من مارس سنة ١٩٢٣م في مئذنة الشحم بحي الشاغور بدمشق ، كان مولده في يوم عيد الربيع وكأنه كان على موعد مع الجمال ، يقول نزار عن يوم مولده : " يعني ــ هذا اليوم ــ الخروج من السائل الرمادي اللون الذي كنت أسبح فيه إلى بحار مشغولة بالذهب والفيروز وألوان قوس قزح " [(٣)] .

اجتمعت لهذا الشاعر منذ مولده عوامل عديدة شكلت نفسيته وكونت عاطفته وأعدته ليكون شاعرًا فذاً ، ذا وجدان متيقظ ، وحساسية مفرطة تجاه الجمال أينما كان ، يمكن حصر هذه العوامل في محورين أساسيين : الموطن الأكبر دمشق ، والموطن الأصغر البيت .

---

١ عبد الرحمن الوصيفي " نزار قباني شاعرًا سياسيًا " دار التحرير للطباعة ، القاهرة ، ط١ ، سنة ١٩٩٥ ، ص ١
٢ السابق المقدمة ص (د)
٣ " نزار وأنا " حوار أجراه معه الصحفي مفيد فوزي وطبع في كتاب بهذا الاسم سنة ١٩٨٨م ، ص ٢١

يقـول نــزار عن دمشق وتأثيرها عليه : " فيزيولوجيًا أنا محصول دمشقي كالشمس والـتفاح والياسـمين والورد البلدي وحمام المساجد ، وفلكلوريًا أنا جزء من الجامع الأموي ومـن سـوق البـزورية ومـن سوق الصاغة ، وجزء من رائحة الغوطة ورائحة التوابل ورائحـــة الصابون المنبعثة من الحمـامات الشعبية " [١] . إلى هذا الحد أثرت دمشق في تكوين هذه النكهة الشعبية والعبق التاريخي التي نحس بهما في أشعار هذا الرجل .

ــــ أما عن الموطن الأصغر وهو البيت ، فقد خطا فيه أول خطواته ، وكوّن على أرضيته أولـى علاقاتـه بالأشـياء ، يقول عنه : فيقول عن أثره في طفولته : " كان اصطـدامي بالجمـــال قـدرًا يوميًا . كنت إذا تعثرت أتعثر بجناح حمامة ... وإذا سقطت أسقط على حضن وردة . هذا البيت الدمشقي الجميل استحوذ على كل مشاعري وأفقدني شهية الخروج إلـى الزقاق كما يفعل الصبيان في كل الحـارات ... ومن هنـــا نشـــأ عنـدي هـذا الحـس (البيتوتي) الذي رافقني في كل مراحل حياتي ... هذا البيت المظلة ترك بصماته واضحة على شعري تمامًا كما تركت غرناطة بصماتها على الشعر الأندلسي " [٢]

من الشخصيات المهمة في هذا المنزل والتي ساعدت بشكل أو بآخر في تكوين شخصيته الوالدان الأب والأم ، والأخت الكبرى وصال[*] .

فــالأب توفـيق القباني ، تاجر ثري ، يقول عنه نزار : " شارك والدي مشاركة فعالة بوقته ومالــه فــي أعمال المقاومة ضد الانتداب الفرنسي على سوريا ... كان الدين عنده سلوكاً وتعاملاً وخلقًا ، شهد الله أنه كان على خلق عظيم .. كان تفكير أبي الثوري يعجبني ، وكنت أعتبره نموذجاً رائعًا للرجل الذي يرفض الأشياء المسلم بها ويفكر بأسلوبه الخاص " [٣]

أمــا الأم " فائــزة " فكانت على النقيض من ذلك تمامًا ، يقـول نزار في مقارنتـه لها بأبيه : " أبي وأمي اشتركا في كتابتي ، أبي كتبني بأحرف من نار وأمي كتبتني بأحرف من ماء ، كان هو الزلزال وكانت هي الحمامة " [٤] .

---

١ السابق ٢٧
٢ السابق ص ٣٤ ، ٣٥
* ذكر في مواضع أخرى من كتاب " قصتي مع الشعر " و " نزار وأنا " أن اسمها كان " هيفاء "
٣ نزار قباني " قصتي مع الشعر " ص ٧٥ ، ٧٦
٤ " نزار وأنا " ص ٢٢

ويقــول " من هذا المزيج الذي لا يمتزج خرجتُ أنا ، أحمل في دمي شيئًا من الأهازيج الــبدوية ، وشيئًا من الحضارة الأموية ، وشيئًا من الموشحات الأندلسية وشيئًا من الأساطير البابلــية ، وشــيئًا مــن الطموحات الفينيقية ، وشيئًا من الفسيفساء الدمشقية وشيئًا من إيقاع الطبول الدمشقية ، وشيئًا من أغاني الحب الفرعونية ، وشيئًا من إيقاع الطبول الإفريقية " (١)

ولعل الشيء الذي لم يذكره نزار هو علاقة هذا الأب الذي يمثل السلطة والقوة والجبروت ، بهذه الأم التي تمثل الضعف والاستكانة والاستسلام للقدر والإيمان المفرط بالخرافات . فقد كان لزامًا ألا تلتقي ثقافة الثورة والتمرد بثقافة الأولياء والنذور ؛ لذلك انقطعت مبكرًا العلاقة الفكرية بين الأب والأم ، كما انقطعت فيما أظن العلاقة العاطفية بينهما منذ ولادة آخر الأبناء ، ومن هنا بدأت الأم تكرِّس اهتمامها لخدمة الأبناء وخصوصًا نزارًا ؛ لأنه كان أقرب الأبناء شبهًا لوالده ، وربما كان في تعلقها به تعويضًا عن فقد هذه العلاقة العاطفية بالأب .

والشخصية الثالثة التي كان لها الأثر في تشكيل نزار هي الأخت الكبرى " وصال " . لم يذكر عن حياتها شيئًا سوى أنها كانت أول شهيدة للحب في دارهم ؛ فقد انتحرت هذه الأخت الكبــرى ؛ لأن الأب منعها من الزواج بمن تحب ؛ يقول نزار عن هذه الحادثة : " صورة أختــي وهــي تمــوت من أجل الحب محفورة في لحمي . لا أزال أذكر وجهها الملائكي ، وقسماتها النورانية وابتسامتها الجميلة ، كانت في ميتتها أجمل من رابعة العدوية وأروع من كليوباترا المصرية " (٢)

فــالأب إذن لــم يؤثــر فيه تأثيرًا مباشرًا بل كان تأثيره من خلال علاقته بالأم والأخت وصــال . يــبدو أثر الأم عليه في اتجاهين : أولهما – أنه كان دافعًا له للتفرُّغ لشعر المرأة والــدفاع عــن حقوقها ضد الرجل . والثاني – أنه في تعلقه بها جعل منها النموذج المثالي الذي يسعى للارتباط به عاطفيًا ، بدأت معاناته في البحث عمن تستطيع أن تملأ الفراغ الذي تــركته أمه ، وخاصة أثناء عمله الدبلوماسي ومفارقته لها ؛ ومن هنا فشل زواجه الأول ؛ لأن الــزوجة الأولــى لم تكن لتحتــويه كما احتــوته أمه ، بينما نجحت الزوجــة الثانية " بلقيس الراوي " فــي هذا الأمر ؛ " لذلك كانت فجيعة الشاعر على أمه عام ١٩٧٦م – وإن

---

١ " نزار وأنا " ص ٢٢
٢ " قصتي مع الشعر " ص ٧١

كانـــت مدمـــرة لـــه - أقل قسوة من رحيل " بلقيس " ، فأمـــه عندما ماتت كان البديل لها موجودًا وهو " بلقيس " [1]

أمـــا الأخـــت " وصال " وحادثة انتحارها فهي فيما يبدو التي جعلته يعكف على قضـــايا الحب والمرأة ، وهو نفسه لا ينكر وقع هذه الحادثة في نفسه ، فيقول : " هل كانت كتاباتي عـــن الحـــب تعويـــضًا لما حرمت منه أختي وانتقامًا لها من مجتمع يرفض الحب ويطارده بالفؤوس والبنادق ؟ إنني لا أؤكد هذا العامل النفسي ولا أنفيه ، لكنني متأكد من أن مصرع أختي العاشقة كسر شيئًا في داخلي ، وترك على سطح بحيرة طفولتي أكثر من دائرة وأكثر من إشارة استفهام " [2] .

وظهرت ترجمة هذا الإحساس بوضوح في ديوانه " يوميات امرأة لا مبالية " ، حتى وإن كان قد كتبه في الصين ، من وحي سور الصين ، إلا أن هذا السور فجر بداخله فيما أرى عقدة سوره القديم الذي حبست فيه أمه وأخته ، يؤكد ذلك قوله في التقديم لهذا الديوان مخاطبًا كل فتاة شرقية :

ثوري ! أحبك أن تثوري ..
ثوري على شرق السبايا .. والتكايا .. والبخور
ثوري على التاريخ وانتصري على الوهم الكبير
لا ترهبي أحدًا . فإن الشمس مقبرة النســـور
ثوري على شـــرق يراكِ وليمـة فوق السرير
[اليوميات المقدمة ص ٥٧٣]

وهـــناك عـــوامل ثانـــوية أخرى شكلت شخصيته ونمّت موهبته الشاعرية ، منها عمله بالدبلوماسية وتجواله بين عواصم العالم ، منذ عام ١٩٤٤ وحتى اعتزاله العمل الدبلوماسي عام ١٩٦٦ ، هذه الفترة أراها مكّنته من تشكيل خبرة عريضة من خلال علاقات متسعة مع أنـــواع مختلفة من البشر وخاصة مع النساء ، فقد نمّت لديه هذه العلاقات إجادة التعامل مع عناصر الجمال الأنثوي ، " فهذه المرحلة تعتبر من أغنى فترات حياته إنتاجاً للشعر الغزلي برغم عمله السياسي .. فطوال هذه الفترة لم نسمع عن أي تفوق سياسي لنزار ، إنما كانت مـــن أخـــصب فتراته الشعرية ومن أكثرها إثارة ، إذ كوّن نزار إمبراطوريته الشعرية التي على أساسها قرّر الاستقالة وتفرّغ كليّة للكتابة والنشر " [3] .

---

١ " نزار قباني شاعرًا سياسيًا " ص ٢٣ ، ماتت بلقيس تحت أنقاض السفارة العراقية في بيروت في ١٥: ١٢: ١٩٩١

٢ " قصتي مع الشعر " ص ٧٢

٣ " نزار قباني شاعرًا سياسيًا " ص ٣٨

" ولعل الشيء الذي أثر فيه أيضًا أنه لم يذق طعم العوز والفاقة ، فقد عاش مكتفيًا ناعم البال في عهد المرحوم والده .. كما انتقل من المدرسة إلى وظيفة مرموقة أمنت له عيشة هادئة قريرة " [1] هذه الحياة المستقرة ماديًا مكنته من أن يجعل الشعر هواية له لا مصدر رزق ، فكان لا يكتب إلا ما يروق له ويستهويه

كل هذه العوامل اشتركت بنسب متفاوتة في خلق هذا الشاعر نزار قباني ، وأرى أنه لو كان قد غاب عنصر من هذه العناصر ، لما اكتملت هذه المنظومة ، ولربما رأينا شخصًا آخر غير نزار قباني شاعر الحب والمرأة الذي تجاوزت شهرته الآفاق .

١ " شعراء سورية " أحمد الجندي ، بيروت ، سنة ١٩٦٥ ، ص ١٥٧

الباب الأول : في أسلوبية العدول

حول منهج الدراسة وأسلوبية العدول

" أسلوبية العدول " منهج لغوي لدراسة الإنتاج الأدبي لشاعر أو أديب ، انطلق من المفهوم المعاصر للأسلوب أنه خروج عن اللغة المعيارية أو اللغة الحيادية ، فالأسلوب كما يعرفه بايي : " تحول فردي في الكلام " ، ومرد ذلك أن "الأسلوبيين نظروا إلى اللغة في مستويين الأول : مستواها المثالي في الأداء العادي ، والثاني : مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها " (١)

وهذا التعريف للأسلوب هو تعريف معاصر وجديد على دراساتنا اللغوية لم يتعرض له القدماء ولم يشيروا إليه في كتاباتهم ، فالأسلوب عند القدماء لم يخرج عن معنى الطريقة أو المنهج ، ورد في " اللسان " [مادة سلب] : الأسلوب الطريق والوجه والمذهب ، ويقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه ، وورد في " تاج العروس " في نفس المادة : كل طريق ممتد فهو أسلوب ويجمع على أساليب ، وقد سلك أسلوبه طريقته والأسلوب الفن .

ولا يعني ذلك أن القدماء لم ينتبهوا إلى هذه التجاوزات أو المخالفات التي يعدل بها الشاعر عن الأعراف اللغوية السائدة ، بل لقد أولى القدماء هذه التجاوزات أو المخالفات التي يرتكبها الشاعر رعايتهم ، وكانت هذه المخالفات لدى معظمهم موضع استياء واستهجان ، إلا أنهم سمحوا ببعضها وأطلقوا عليها اسم " الضرورات الشعرية " ، تحدثوا عنها ، ثم بدأو في تقنينها ومعرفة حدودها ، لكنهم في تعاملهم معها ودراستهم لها لم يحاولوا أن يربطوها بسياقها أو لم يدرسوا دوافع الشاعر لارتكابها وهدفه منها ، بل اعتبروها نوعًا من التصرف للخروج من المأزق الذي وقع فيه الشاعر ، وظلوا في الغالب لا يسمحون بها إلا في أضيق الحدود ، ويتهم من يكثر منها ، ويُرمَى بالضعف وعدم التمكن .

وخالفهم في هذا الرأي ابن جني (ت ٣٩٢هـ) ، واعتبر ارتكاب هذه المخالفة مع العلم بها والقدرة على عدم ارتكابها دليلاً على تمكن الشاعر ودربته وطول مراسه ، فيقول ابن جني في خصائصه : " فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها وانخراق الأصول بها ، فاعلم أن ذلك على ما جَشِمَه منها وإن دل من وجه على جوره وتعسفه فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمُّطِه ، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته ولا

---

١ د.محمد عبد المطلب " البلاغة والأسلوبية " دار الثقافة بالقاهرة ، سنة ١٩٧٩ ، ص ١٩٨

قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته ، بل مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام ووارد الحرب الضروس حاسرًا من غير احتشام " (١)

فاعتبـر ابن جني الشاعر القادر على خرق قوانين اللغة لهدف في نفسه ومفاجأة القارئ بـين حين وآخر بهذه الانفلاتات المقصودة عن قانون اللغة الصارم ، اعتبر ذلك كله لا يدل علـى ضعف بل تمكن وتملك لزمام اللغة ، وشأن هذا الشاعر في ذلك كشأن الفارس الذي يمتطي جواده بلا لجام ، فإن دل ذلك من جانب على تهوره ، فإنما يدل من جانب آخر على تمكنه وفروسيته وخبرته .

كـل ذلـك مع التنبيه على ضرورة أن يكون هذا العدول عن المألوف مبرَّرًا ولأسباب ودواعٍ يـستوجبها السياق ويحتم المقام الإتيان بها ، كأن " يفاجئ الكاتب قارئه من حين إلى حـين بعـبارة تثيـر انتباهه ؛ حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه ، وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة .. فكذلك وسـائل اللغـة التي يراد بها جذب الانتباه ، إنما يحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج على سياق الكلام العادي ، أي بفضل ما فيها من الانحراف " (٢)

وخصصنا اللغة الشعرية بهذه الخصائص الأسلوبية وخروج الأسلوب فيها عن المألوف بـصورة أكبر من لغة النثر ؛ لأن الشعر إنما ينبني على عنصري الوزن والقافية ، وهذان العنـصران اللذان هما أساس الشعر هما في ذات الوقت أبرز مظاهر الانحراف أو العدول عـن اللغـة الحيادية العادية من الناحية الصوتية ، يقول د. حماسة عبد اللطيف " ودرجات الانحـراف عن المستوي الحيادي متعددة ومتنوعة وهي في الشعر تبدأ بالعدول إلى الشعر نفسه والدخول في نظمه المقطعي المعين الذي ينظم الأصوات بطريقة مخصوصة ويعد هذا عدولاً على المستوى الصوتي " (٣)

---

١ " الخصائص " تحقيق : محمد علي النجار ، عالم الكتب ، بيروت لبنان ٢: ٣٩٢

٢ " اللغة والابداع - مبادئ علم الأسلوب الأدبي " انترناشيونال بريس ، القاهرة ، ط٢، سنة ١٩٨٨ص ٨١

٣ د. محمد حماسة عبد اللطيف " ظواهر نحوية في الشعر الحر " ص ١٦

وستكون الدراسة في الفصل الأول من هذا الباب دراسة عروضية ، وذلك بتطبيق هذا المنهج " أسلوبية العدول " على الأوزان والقوافي عند نزار قباني ، وتلك سمة مميزة للشعر ينحرف بها الشاعر كما ذكرنا بشكل عام عن اللغة المعيارية ، فدراستها إذن لن تنحصر في مقارنتها باللغة المعيارية ، بل ستنصب على بيان مظاهر هذا الانحراف وأشكاله ومنهج نزار في بناء أوزانه وقوافيه ومعدل تكرار قوافٍ بعينها أو بحور دون غيرها لنقف في النهاية على أسباب ذلك ودوافعه .

وفي الفصل الثاني من هذا الباب ستكون الدراسة صرفية ــ دلالية ، وذلك في مبحثين : الأول يتناول أوزان الأفعال ودلالاتها واستخدامها عند نزار كي يبرز من خلال الإحصاءات والبيانات إلى أي مدى انحرفت لغته عن اللغة المعيارية خاصة في استخدامه للأوزان الفعلية ، يبحث هذا في أسباب هذا الانحراف ومظاهره .. إلخ .

وبعد هذا المبحث سيكون المبحث الثاني عن المشتقات المختلفة ودلالاتها سيتناول هذا المبحث ومن خلال الإحصاءات أيضًا نسبة شيوع مشتقات بعينها دون أخرى وأسباب ذلك ودوافعه ومدى انحرافه في ذلك عن اللغة المعيارية أو القياسية .

وفي الفصل الثالث ستكون الدراسة تركيبية ، في مبحثين : الأول منهما يتناول الاستعارة والمجاز باعتبار المجاز بشكل عام خروجًا دلاليًا عن اللغة المعيارية ، كما يقول د. محمد فتوح أحمد في مقدمة ترجمته لكتاب تحليل النص الشعري وامتدادًا لتوصيفه للغة الشعرية وما يميزها عن اللغة المعيارية : " وقد تبدو اللغة الشعرية أحيانًا ، وكأنها إخلال منهجي بالأعراف اللغوية ، ولا يتمثل هذا الإخلال فيما يسمى بالضرائر الشعرية وتجاوزاتها الصرفية والنحوية فحسب ، بل يتعداه إلى الطابع المجازي الذي تتسم به اللغة ، إذ هو طابع يلتوي بالدلالات الوضعية الأولى للكلمات ويولد منها بالمزج والتركيب دلالات فنية ثانوية " [1] من هذا المنطلق ستكون دراسة الاستعارة والمجاز وأنماطهما لديه ، ومدى انحرف هذه الأنماط عن الأنماط الشائعة في اللغة المعيارية .. إلى آخره .

---

١ يوري لوتمان " تحليل النص الشعري ـ بنية القصيدة " ، ترجمة وتقديم وتعليق د. محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٧

الفصل الأول : الدراسة العروضية

المبحث الأول - الأوزان الشعرية

البحر : " وزن موسيقي يتكون من حركـــات وسكنـــات ، كونت منهما وحــدات صوتية (أســباب وأوتــاد) اشــتقت منهما التفعيلات ، وهي ثمانٍ : فعولن ، فاعلن ، مفاعيلن ، مستفعلن ، مفاعلتن ، متفاعلن ، فاعلاتن ، ومفعولات " (١)

البحر ومكانته من الشعر المعاصر

يــرى بعــض النقاد أن الشعر العربي الحديث لا بد له أن يتحرر من الوزن والقافية باعتــبارهما من القيود التي تكبله ، فالمضمــون الجديد لا بد له ــ من وجهة نظر هؤلاء النقاد ــ أن يُصَبَّ في شكل جديد وقالب أكثر حيوية وأكثر اتساعًا يبرز هذا الفكر الجديد الــذي لم يتعود عليه الشاعر العربي ولم يطرقه ؛ لأنــه قيد نفسه بقيد من حديد يكمن في الوزن والقافية .

مَن هؤلاء النقاد الأستاذ محمد النويهي الذي يقرر في كتابه " قضية الشعر الجديد " أن البحر العربي المأثور ذو موسيقى حــادة بارزة ، شديدة الجهــر ، عنيفة الوقــع على طبلــة الأذن ، عظيمة الدرجة من التكرار والرتوب ، وهذه الطبيعة ينفر منها ذوقنا الحديث ، ولم تعد آذاننا تحتملها ، فأصبحنا نراها شيئًا بدائيــًا لا يعجب به إلا ذوو الأذواق الفجــة التي لم تنضج " (٢) .

وأراه غير محق في هذا الرأي ، أولاً لأنه يحكم على أذواق كل المتلقين لهذا الفن الشعري ، بينما ما يعرضه هو رأي ذاتي لا يعبر عن الجمهور ، وأرى أن أذواقنا لم تنفر ولن تنفر من الشعر العربي لوزنه وقافيته المكرَّرة ، فالوزن يعطي للشعر موسيقى أخاذة تطرب لها الأذن وتضمن توصيل مشاعر وأفكار المبدع إلى أذن المتلقي بصورة رائعة من اللفظ المنغَّم أروع بكثير من الكلام المنثور الذي يتجرد من هذه السمة ، ولولا هذه القيمة للوزن في الشعر لما قال الشاعر الفرنسي " بودلير " : " من منا لم يحلم يومًا بمعجزة النثر الشعري ، نثر يكون موسيقيًا بلا وزن ولا قافية ، طيعًا غير متصلب لكي يتوافق مع الحركات الغنائية للروح وتموُّج أحلام اليقظة ورجفات الوعي "(٣) فالمنطق يستوجب أن

---

١ مجدي وهبة ، كامل المهندس " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب مكتبة لبنان ط٢ سنة ١٩٨٤، ص ٧٣
٢ محمد النويهي " قضية الشعر الجديد " دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط ٢ ، سنة ١٩٧١ ، ص ٩٣
٣ يوري لوتمان " النظرية الشعرية ـ بناء لغة الشعر " ص ٧٣

نرتقي بلغة النثر لتكون شاعرية لا أن نجرد الشعر من جوهره وهو الوزن ليكون نثريًا بدعوى الرتابة والتكرار.

ويصف محمد النويهي متذوقي هذا اللون من الشعر بأنهم ذوو أذواق فجة ، كما يقول : " إن الشاعر لما نبذ الشكل الخارجي الموحد لموسيقى القصيدة التفت إلى تنمية الموسيقى الداخلية في أجزاء القصيدة ، وأطلق المجال في تنوعها ، ومثال هذا هو المرأة التي تستغني عن المساحيق والأصباغ التي تكسب جلدها ، فتضطر إلى العناية بنظافة جلدها بل جسمها كله " (١) . وذلك أيضًا مردود عليه ؛ لأنه ليس هناك تعارض بين الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية ولا تغني إحداهما عن الأخرى ، والشاعر الحق يستطيع أن يزاوج بينهما في سهولة ويسر ، وذلك ليس مستعصيًا على معظم شعرائنا المعاصرين .

يُعجَب الأستاذ النويهي بتعليق النقاد الإنجليز وإعلانهم " أن من علامات فجاجة شكسبير شاعر الإنجليز العظيم وقله دُربته في شبابه أنه كان أكثر التزامًا للنظام النبري الأساسي وأقل جرأة في الخروج عليه " (٢) وهو مخطئ أيضًا في ذلك ؛ لأنه أولاً يقيس الشعر العربي بمقياس إنجليزي ، فما لا شك فيه أن طبيعة الشعر الإنجليزي وموسيقاه تختلف عن طبيعة وموسيقى الشعر العربي ، . فالمقارنة إذن ليست في موضعها ، وثانيًا لأن خروج الشاعر على القوانين اللغوية ليس مستهجنًا في تراثنا الشعري أيضًا ، لكن بشرط ألا يتجاوز ذلك بخرق البناء الهيكلي للقصيدة ، فـ " الاجتراء على اللغة [لدى الشعراء] هو امتيار طبيعي تخولهم إياه وظيفتهم ، فمادامت وظيفتهم هي اقتناص شوارد الشعور فمن حقهم أن يلووا عنق اللغة إذا بدا لهم ذلك ضروريًا " (٣)

وقضية الوزن والقافية والتخلي عنهما أو التمسك بهما ليس لها علاقة بطبيعة الشعر العربي حسب قول دكتور شكري عياد : إنه " كان يتطلب هـذا الأثر القديم من وزن وقافية ؛ لأنه كان يُلقَى على الجمع ؛ ومن هنا غلب عليه نوع من الخطابية تستلزم نوعًا من التنغيم السحري الذي يخلق وحدة نغمية تجعل من الأيسر على الجمع المشترك في التلقي أن يتذوق العمل الشعري تذوقًا جماعيًا يتفق مع طبيعة إنشائه " (٤) ، وبناءً على أن

---

١ يوري لوتمان " النظرية الشعرية - بناء لغة الشعر " ص ١٠٠
٢ السابق ص ٢٦٣ ، ٢٦٤
٣ د. شكري عياد " مدخل إلى علم الأسلوب " ص ٣٦
٤ انظر شكري عياد " موسيقى الشعر العربي " دار المعرفة ، القاهرة ، ط٢ ، سنة ١٩٧٨م ، ص ٢٣

الشاعر العربي المعاصر لم يعد يلقي شعره على الملأ فيمكنه إذن أن يتخلص من الوزن والقافية لفقدهما دورهما ووظيفتهما ، وهذا خطأ فادح ؛ لأن الشعر العربي نشاط إنساني وإبداع فني تلقائي ، وهو نشاط موسيقي سمعي يُسمِعه الشاعر أولاً لنفسه حتى وإن يسمعه للآخرين ؛ لذلك قيل إن متعة الشعــر لا تكتمل إلا بقراءته بصوت مرتفع ، فكما أن اللوحة الفنية لا تدرك إلا بحاسة البصر فالشعر لا يدرك ولا تكتمل لذته إلا بحاسة السمع ، والوزن والقافية ليسا قيدًا أمام الشاعر الحق ، بل إننا عندما نطالبه بالتخلي عنهما فكأنما نجرده من طبيعته كشاعر تلقائي ؛ ويكون عندئذٍ عمله آليًا ؛ وبالتالي لن يتأثر ولن يؤثر .

فالإيقاع إذن من مقومات الشعر العربي القديم والمعاصر ، وهو " حاجة فسيولوجية في كينونة الإنسان ، ويكاد يكون نتاج رد فعل منعكس شرطي في الجسم البشري ، وهو ظاهرة طبيعية في الكون والطبيعة مثلما تتساقط حبات المطر أو يتتابع حفيف الشجر" [١] ولا يجوز لأي سبب من الأسباب التخلي عنهما وإلا فقد الفن الشعري أساسه وكيانه ، وأصبح أقرب إلى باب آخر هو النثر ، فالشعر العربي القديم والحديث موسيقى ذات أفكار ، فيه الموسيقى الخارجية في الوزن والقافية والموسيقى الداخلية في حسن انتقاء الألفاظ وترابط المعاني وروعة التصوير وصدق العاطفة إلى آخر هذه العوامل المعنوية .

---

١ د رجاء عيد " التجديد الموسيقي في الشعر العربي " ص ١٥

وبعد دراسة شاملة للأعمال الكاملة وأعداد الدواوين والقصائد ، والبحور الشعرية التي نظم فيها نزار ونسبة ورودها لدية ، وكذلك القوافي الشـائعة لدية والقوافي النادرة ، وأيضًا حركة القافية من فتح وضم وكسر وسكون يمكننا أن نخرج بالنتائج التالية :

- عدد دواوين الأعمال الكاملة محل الدراسة : ١٠ دواوين
- عدد القصائد بترتيب الدواوين في الأعمال الكاملة

١ ــ **قالت لي السمراء**	٢٨ قصيدة
٢ ــ **طفولة نهد**	٣٧ قصيدة
٣ ــ **سـامبا**	قصيدة واحدة (من ٤١ مقطوعة)
٤ ــ **أنت لي**	٣٢ قصيدة
٥ ــ **قصـائد**	٣٩ قصيدة
٦ ــ **حبيبتي**	٢٨ قصيدة
٧ ــ **الرسم بالكلمات**	٥٣ قصيدة
٨ ــ **يوميات امرأة لا مبالية**	قصيدة طويلة وأخرى قصيرة تأتي كتمهيد لليوميات
٩ ــ **قصائد متوحشة**	٢٨ قصيدة
١٠ ــ **كتاب الحب**	قصيدة واحدة (من ٥٢ مقطوعة)

- العدد الإجمالي للقصائد : ٢٤٩ قصيدة .
- أطول الدواوين : الرسم بالكلمات ٥٣ قصيدة .
- أقـصر الدواوين : **سامبا** ، **كتاب الحب** ، كل منهما مجموعة من المقطوعات القصيرة ، **يوميات امرأة لا مبالية** قصيدة واحدة وأخرى ممهدة لها .
- عدد البحور المستعملة في الأعمال الكاملة : ١٤ بحرًا ، ٦ صافية ، ٨ مختلطة
- أكثر البحور المستعملة : **الرجز** نظم فيه ٦٨ قصيدة ، **المتقارب** نظم فيه ٤١ قصيدة
- أقل البحور المستعملة : **المنسرح** و**المضارع** و**المديد** نظم في كل منهم قصيدة واحدة
- البحور المهجورة وغير المستعملة لديه : المقتضب (مفعولات مستفعلن مفعولات)

  الـهـزج (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن)

البحور الأخرى وعدد القصائد التي نظمت فيها

الكامل : ٣٦ ، السريع : ٣٢ ، الخفيف : ١٦ ، الرمل : ١٥، المتدارك ١٥ ، ، الوافر : ٨ ، البسيط : ٦ ، الطويل : ٥ ، المجتث : ٤

- أكثر التفعيلات استخدامًا : **مستفعلن** وردت في ١٢٦ قصيدة
  فعولن وردت في ٤٦ قصيدة
- القصائد الطويلة وبحورها : **سـامبـا** من الرمـل
  يوميات امرأة لا مبالية من الوافر
  كتاب الحب من الرجز

مما هو معروف أنه " ثمة أوزان أربعة قيل فيها أكثر من أربعة أخماس ما أحصي من الـشعر ، وهي : الطويل ، الكامل ، الوافر ، البسيط " [١] ، وهذه الأوزان الأربعة لم تكن هـي الأوزان الـشائعة لدى نزار قبـاني ، فوجـدناه قد أكثر في أعماله الكاملة التي بين أيدينا من بحر الرجز ، حتى أنه ليحتل المكـانة الأولى بين البحـور المستخدمة لـديه ، ربمـا لأنـه كمـا قـيل عنه " أقرب البحور إلى النثر وأكثرها شيوعًا على ألسنة العرب وأكثـرها إصابة بالتغيرات " [٢] .

نظـم نزار فيه وحده ثماني وستين قصيدة من جملة قصائد الأعمال الكاملة وعددها مائتان وتسع وأربعون قصيدة ، أي أن هذا البحر احتل لديه نسبة ٣ , ٢٧ % من جملة الأعمال

ومممـا هـو معـروف أن الرجـز " صار وزنًا شعبيًا وكثر نظم العرب له في شتى المناسـبات ، فحسبوه لذلك رأس الأوزان وأباها " [٣] ، و"استفحل أمره عندما استقر العهد الأموي وظهرت طبقة من الشعراء اشتهروا باسم الرجاز ، والحاجة كانت ماسة هنالك إلى ألوان الشعر التي تلقى على البديهة والارتجال في مجال الرد والمنافرة والمفاخرة .. وهو لا يصـلح إلا للوصف المستخف والترنم " [٤] .

---

١ شكري عياد " موسيقى الشعر العربي " ص ١٧
٢ د حسين نصار " القافية في العروض والأدب " ، دار المعارف ، القاهرة ، سنة ١٩٨٠م ، ص ١٢٥
٣ عبد الله الطيب " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها " دار الفكر ، القاهرة ، طـ٢ سنة ١٩٧٠م ص ٢٣٠
٤ السابق ص ٢٣٨

ولقد انطبق رأي النقاد في هذا البحر وطبيعته مع عدد كبير من قصائد نزار التي نظمها فيه للوصف ، فقد وصف المرأة وعناصر جمالها الأنثوي ، وما تعلق بها من أشياء ، فقد وصف به أناملها في قصيدة " **أنامل** " ، وثوبها في قصيدة " **ثوب النوم الوردي** " ، وشفتيها في قصيدة " **الشفة** " ، وفمها في قصيدة " **الفم المطيَّب** " ، وغرفتها في قصيدة " **غرفة** " ، وهديتها في قصيدة " **رباط العنق الأخضر** " ، وضفائرها في قصيدة " **الضفائر السوداء** " ، وقد يترك المجال للمحبوبة لتصف هي شعرها كما في قصيدة " **شعري سرير من ذهب** "

وصلاحية هذا البحر أكثر من غيره للمُفاخرة والمنافرة كما ذكرنا هي التي أغرت نزارًا بكتابة العديد من القصائد التي يفخر فيها بذاته ويستعرض عنتريته وفحولته أمام المحبوبة كما في قصائد " **إلا معي** " ، و" **يجوز أن تكوني** " ، و " **إلى ساذجة** " .

ونزار في استخدامه لهذا الوزن في كل هذه الأغراض كان موافقًا إلى حد بعيد لاستخدام القدماء له ، إلا أنه قد يعدل في استخدامه لهذا الوزن عن طريقة القدماء ، حيث ينظم فيه بعض الأغراض الجديدة .

من هذه الأغراض " البَوْح والشكوى " ، وهذا البوح وتلك الشكوى وردت لديه بصور مختلفة : من الوحدة ، وبخاصة مجيء الشتاء بعيدًا عن المحبوبة ، كما في قصيدة " **حقائب البكاء** " ، أو البوح والاعتراف بمغامرة عاطفية تدق بابه ، كما في قصيدة " **إلى صديقة جديدة** " ، وقد يكون البوح نسائيًا من امرأة تعاني تبلد إحساس الرجل بها وموت الغريزة بداخله ، تلك التي تهاجمها وتكاد تلتهمها ، يظهر ذلك في قصيدة " أوعية الصديد " .

ومن هذه الأغراض التي جدد فيها نزار منحرفًا بها عن موضوعات القدماء في هذا البحر الغزل والتغزُّل ، فالغزل يبدو في قصائد كثيرة ، منها : " **تذكرة سفر لامرأة أحبها** " ، و " **على الدرب** " ، و" **يدي** " ، و" **أنت لي** " ، والتغزُّل يبدو في تغزُّل الشاعر في اسم المحبوبة ، كما في قصيدة " **اسمها** " ، أو في ضفائرها ، كما في قصيدة " **إلى ضفيرتي ماس** " ، أو في جسدها كما في قصيدة " **تطريز** " .

ومن الأغراض الجديدة كذلك ما يمكن أن نطلق عليه اسم " خواطر وتأملات عاطفية " كتبه الشاعر على هيئة مجموعة من المقطوعات القصيرة عددها اثنتان وخمسون مقطوعة ضمها ديوانه الأخير في هذه الأعمال " **كتاب الحب** " .

مــن هنا يمكننا القول إن هذا البحر عند نزار قد استوعب الأغراض العامة التي نظمها القــدماء فــيه والتي ذكرها النقاد عنه ، لكنه اتّسع أيضًا لأغراض جديدة ربما لم ترد لدى الشعراء القدماء ، ويمكنه أن يستوعب أغراضًا مختلفة أكثر وأكثر مما ذكره النقاد عنه ، كتلك التي مثّلنا لها .

علــى الــرغم من أن النقاد ذكروا أن بحر الرجز يعد من أسهل البحــور ؛ " لحلاوة نغمه وخفته في الإنشاد " [١] ، فهو لذلك يعتبر مركبًا زلولاً للشعراء ، وعلى ذلك كان من الأيسر على الشاعر أن يتخذه بحره الرئيس ، وخاصة في بداية إنتاجه الفني ، إلا أننا على العكس من ذلك نجد نزارًا في ديوانه الأول " قالت لي السمراء " لم ينظم في هذا البحر إلا قــصيدة واحدة رغم أن هذا الديوان مكون من ثمانٍ وعشرين قصيدة ، ورغم أن أغراض قصائده لم تخرج عن أغراض باقي الدواوين وباقي القصــائد التي نظمها في هذا البحر .

فالمسألة إذن ليست مسألة سهولة وصعوبة ، ولا تتعلق كذلك بموضوع القصيدة وأن هــذا الموضوع أو ذاك يصلح أن ينظم في هذا البحر أو ذاك ، لكن المسألة في رأيي هي مــسألة ذوق فنــي ممتزج بوحي وإلهام ، فليس البحر هو الذي يحدد الموضوع ، كما أنه ليس الموضوع هو الذي يحدد البحر ، لكن الكلام يرد على خاطر الشاعر بوزنه وقافيته ، أي أن الــشاعر لا ترد العاطفــة على وجدانه ، أو يؤثر فيه الموقف ، ثم يبدأ في البحث عن الشكل الذي تصاغ عليه هذه العاطفة أو العكس .

فالميل إلى هذا البحر أو ذاك ربما كان نوعًا من الاعتياد العَفَوي غير المقصود وغير المقــنن وغير المشروط ، فالقالب الموسيقي جاهز في ذهنه ، والطارئ عليه هو الفكر أو العاطفــة الذــي يقــع تحت تأثيرها ، وهذه التقنية في الإنتاج الشعري تنطبق مع ما ذكره الجاحظ قديمًا عندما سأل معاويةُ صحارَ بن عياش العبدي عن سر بلاغته في القول شعرًا ونثرًا ، فقال " شيء تجيش به صدورنا فتقذفه على ألسنتنا "[٢] .

---

١ عبد الله الطيب " المرشد " ص ٢٤٣

٢ الجاحظ " البيان والتبيين " تحقيق عبد السلام هارون نسخة الذخائر تقديم أ.د. عبد الحميد راضي الشركة الدولية للطباعة ٢٠٠٣ ١: ٩٦

ولـيس هـناك قانون خاص يحكم المجالات أو الأغراض التي تصلح لهذا البحر دون غيـره ، فكل البحور ــ في رأيي ــ تصلح لكل الموضوعات ، والأدلة على ذلك كثيرة ، فالــبعض من النقاد يذكر مثلاً أن المتقارب بحر راقص ، " ومع ذلك فهناك قصائد ناجحة مـضمونها حماسـي وطنـي [مثل قصيدة " يد الله " لمحمود حسن إسماعيل] ، وأخرى مـضمونها الحزن والرثاء [مثل قصيدة " رثاء لوي مكنيس " للسياب] ، جاءت على هذا البحر ، ولا نشعر بهذا الرقص المدعي" [١] .

وبعد الديوان الأول احتلّ بحر الرجز لدى نزار مساحة كبيرة من أعماله المتتالية ، بل إن نـسبة وروده مـن ديوان إلى آخر متقاربة إلى حد بعيد ، ففي ديـوان " طفولة نهد " بلغت نسبة وروده ١, ٣٥ % ، وفي ديوان " سامبا " هجره إلى بحر الرمل الذي استرسل فيه فنظم فيه كل مقطوعات هذا الديوان البالغ عددها إحدى وأربعين مقطوعة ، ثم عاد إلى الرجز في ديوان " أنت لي " وبلغت نسبته في هذا الديوان ٥, ٣٧% ، وبعـده جاء ديوان " قـصائد " بلغـت نسبـة بحـر الـرجز فيـه ١, ٢٣% ، ثم ديـوان " حبيبـتي " بنسـبة ٣, ٢١% وديوان " الرسم بالكلمات " ٩, ٣٣% ، وفي ديوان " يوميات امرأة لا مبالية " يمهد لليوميات بقصيدة من الرجز ، ثم ينظم اليوميـات كلهـا في بحر الوافـر ، وديوان " قصـائد متوحشـة " بنسبة ٥, ٢٨% ، ثم نجـده يسترسل في ديوانـه الأخير " كتاب الحب " فينظمه كله ــ وهو مكون من أثنتين وخمسين مقطوعة ــ في هذا البحر .

---

١ د رجاء عيد " التجديد الموسيقي في الشعر العربي ص ٢٢ وما بعدها

أكثر الزحافات(•) والعلل(*) التي تصاحب أشهر بحوره الشعرية

عند العود إلى الأعمال الكاملة عند نزار والبحور التي نظم فيها لمحاولة رصد أهم الزحافات أو العلل التي تصيب تفعيلاتها ، وهل هناك منها ما هو خاص بهذا البحر أو ذاك دون غيره ، أو هل هناك منها ما يكثر مع هذا البحر ولا يظهر في غيره ، وهل ذلك مرتبط بنوع التفعيلة المستخدمة ، أو أن ذلك جاء لضرورة اضطر إليها نزار ، أو أنه لجأ إليها قاصدًا فتكون سمة من سماته التعبيرية أو خصيصه من خصائصه الأسلوبية .

وتبدأ الدراسة بأكثر البحور شيوعًا لديه ودورانًا على لسانه ، وهو بحر الرجز ، لتتناول قصائد بقوافٍ مفتوحة أو مضمومة أو مكسورة أو ساكنة لاستخراج أشهر الزحافات والعلل .

فقصيدة " بلادي " ص ٩٥ ، والتي مطلعها :

من لثغة الشحرور منْ بحّة نايٍّ محزنـه
...
جبالنـا ... مروحة للشرق ، غرقى ، لينة

وهي من مجزوء الرجز ، مكونة من ١٧ بيتًا ، قافيتها النون المفتوحة وهاء السكت ، كل بيت مكون من أربع تفعيلات ، أي أنها مكونة من ٦٨ تفعيلة ، جاءت هذه التفعيلات بالنسب التالية :

- ٣٥ تفعيلة صحيحة ، كلها تقريبًا تفعيلات العروض والضرب
- ٢٤ تفعيلة مخبونة ، كلها تفعيلات الحشو .
- ٩ تفعيلات أصابها الطي ، كلها تفعيلات الحشو .

• الزحاف لغة : هو الإسراع ، واصطلاحًا : تغير يلحق التفعيلة بتسكين متحركًا فيها أو حذف ساكن ، ولا يقع إلا في الحشو ، وهو اختياري لا يلزم أن يتكرر (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص ١٩١)

* والعلة لغة : هي المرض ، واصطلاحًا : تغير يلحق الأسباب والأوتاد جميعًا في العروض [الشطرة الأولى من البيت] والضرب [الشطرة الثانية] أو في كليهما ، وتكون لازمة (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص ٢٥٢)

وقصيدة " **الضفائر السود** " ص ١١٠ ، والتي مطلعها :

يا شعرها على يدي .. شـــلالُ ضـــوءٍ أسودِ ..

مكونة من ١٦ بيتًا ، قافيتها الدال المكسورة ، كل بيت من أبياتها مكون من أربع ، أي أنها مكونة من ٦٤ تفعيلة ، جاءت هذه التفعيلات مقسمة كالتالي :

- ٢٥ تفعيلة صحيحة ، كلها تفعيلات الحشو .
- ٢٤ تفعيلة مخبونة ، منها ١٤ من تفعيلات الحشو ، ١٠ من تفعيلات العروض .
- ٨ تفعيلات مكفوفة ، كلها من تفعيلات الضرب .
- ٥ تفعيلات مشكولة كلها من تفعيلات الضرب .

تفعيلتان مطويتان ، إحداهما تفعيلة العروض في البيت الخامس ، والأخرى تفعيلة الحشو في البيت السابع

ونلاحظ أن معظم تفعيلات العروض مخبونة ، ومعظم تفعيلات الضرب تقريبًا مكفوفة أو مشكولة .

وقصيدة " **غرفة** " ص ١٤٧ ، والتي مطلعها :

يا غُرفةً .. جميع ما فيها نسيقٌ .. حالِمٌ

مكونة من ١٩ بيتًا ، قافيتها الميم المضمومة ، كل بيت من أبياتها مكون من أربع تفعيلات ، أي أنها مكونة من ٧٦ تفعيلة ، جاءت هذه التفعيلات كالتالي :

- ٣٢ تفعيلة صحيحة : ٢٢ من تفعيلات الحشو ، ١٠ من تفعيلات العروض .
- ٢٢ تفعيلة مخبونة : ١٥ من تفعيلات الحشو ، ٧ من تفعيلات العروض .
- ١٣ تفعيلة مكفوفة ، كلها من تفعيلات الضرب .
- ٧ تفعيلات مشكولة ، كلها من تفعيلات الضرب .

تفعيلتان مطويتان ، إحداهما تفعيلة الحشو في البيت الثامن ، والأخرى تفعيلة العروض في البيت الخامس عشر .

نلاحظ هنا أيضًا أن كل تفعيلات العروض كما في القصيدة السابقة مكفوفة أو مشكولة بينما جاءت معظم التفعلات الصحيحة في الحشو ، ولم ترد تفعيلات صحيحة في الضـــرب أبدًا

وقصيدة " **الدخول إلى هيروشيما** " ص ٤٨٩ ، والتي مطلعها :

مَبلّـــلٌ . مَبلّـــلٌ

قلبي . كمنديل سَفَر

كطـائر .. ظـل قرونًا ضائعًا تحت المطر ..

مكونة من ١٤ سطرًا ، قافيتها الراء الساكنة ، سطورها منوعة الطول ، فالسطران الأول والثاني من تفعيلتين والأسطر الثالث والرابع والخامس من أربع تفعيلات ، والسطر السادس من ثلاث تفعيلات ، وتتنوع موضع القوافي : فالقافية الأولى جاءت بعد أربع تفعيلات ، وجاءت ما بعدها بعد أربع تفعيلات ، ثم بعد سبع تفعيلات ، ثم بعد سبع تفعيلات ، وهكذا بلا تكنيك أو نظام ثابت .

ومن بعد الرجز جاء بحرالمتقارب الذي يحتل المرتبة الثانية من بين البحور التي ينظم فيهـا نزار : من قصائده قصيدة " **مكابرة** " ص ٢٢ ، مطلعها :

تراني أحبكَ ؟ لا أعلمُ   سؤال يحيط به المُبهَمُ

وهي مكونة من ١٣ بيتًا ، قافيتها الميم المضمومة ، كل سطــر مكون من ٨ تفعيلات ، أي أن القصيدة تتكون من ١٠٤ تفعيلات ، جاءت هذه التفعيلات بالنسب التالية :

- ٥٦ تفعيلة صحيحة : ٤٩ من تفعيلات الحشو ، ٧ من تفعيلات العروض .
- ٣٠ تفعيلة مقبوضة ، كلها من تفعيلات الحشو ، ما عدا تفعيلة واحدة من تفعيلات العروض ، وهي تفعيلة عروض البيت الثامن .
- ٤ تفعيلات أصابها الحذف ، كلها من تفعيلات العروض .

وأهم ما نلاحظه في ضرب هذه القصيدة تحول التفعيلة فعولن //٥/٥ إلى فَعُ // ، ولا أجد لهذه العلة تخريجاً في كتب العروض ، فمن الشائع في هذا البحر أن التفعيلة فعولن //٥/٥ قد يصيبها البتر فتتحول إلى فَعْ /٥ ، وقد يصيبها الحذف فتتحول إلى فَعو //٥ ، أما أن تتحول إلى فَعُ // فذلك ما لم أجد له تفسيرًا ، وردت هذه التفعيلة بهذا الشكل في كل أضرب هذه القصيدة ، وفي عروض البيت الأول ، على عادة نزار في معظم قصائده العمودية ، حيث يلجأ في الغالب إلى تصريع البيت الأول .

وقصيدة " **الموعد الأول** " ص ٢٤ ، والتي مطلعها :

ويمنحني ثغـرها موعـدا فيخضرُّ في شَفَتَيها الصـدى

مكونة من ٨ أبيات ، قافيتها الدال المفتوحة ، كل بيت من أبياتها مكون من ٨ تفعيلات ، أي أن القصيدة مكونة من ٦٤ تفعيلة ، جاءت هذه التفعيلات مقسمة كالتالي :

- ٣٤ تفعيلة صحيحة : ٣٠ من تفعيلات الحشو ، ٤ من تفعيلات العروض
- ٢٠ تفعيلة مقبوضة : منها ١٧ من تفعيلات الحشو ، ٣ من تفعيلات العروض .
- ١٠ تفعيلات محذوفة ، كلها من تفعيلات الضرب ، ونلاحظ أن الحذف هنا جاء نتيجة للتسكين بالمد أو بألف الإطلاق ، فهذا التسكين من أهم العوامل التي تساعد على تمام التفعيلة ، أو حذف السبب الخفيف من نهايتها كما حدث هنا .

وعلى غير العادة في تفعيلات هذا البحر أن تتحول هنا فعولن //٥/٥ إلى فَعِلُن ///٥ ، بحذف الساكن الثالث ، حدث هذا التغيير في تفعيلة الضرب للبيت الخامس .

وقصيدة " **اندفاع** " ص ١٠٤ والتي مطلعها :

أفكِّرُ
لولاكِ ، لو لم يَبُح من عَبيرِكِ غَيْبُ
لو انَّ اشقِرارَ صَباحي ،
لم ينزرعْ فيه هُدبُ

قافيتها الهاء المضمومة ، مكونة من ٦٠ تفعيلة ، جاءت تفعيلاتها كالتالي :

- ٣٦ تفعيلة صحيحة ، كلها من تفعيلات الحشو .
- ٢٢ تفعيلة مقبوضة ، كلها من التفعيلات الحاملة للقافية .
- تفعيلتان أصابهما الخرم .

نلاحظ هنا كما قلت أن القافية من القوافي المطلقة أي المحرَّكة ، وهذه الحركة كانت سببًا في قبض كل التفعيلات الحاملة للقافية بحذف الساكن الخامس منها .

نلاحظ أن التفعيلات الأخرى معظمها جاءت صحيحة حيث ختمها إما بالمد أو بالتنوين .

الجديد هنا في تفعيلات المتقارب لجوء نزار إلى الخرم في تفعيلتين هما التفعيلة الأولى من السطر الرابع والتفعيلة الأولى من السطر الخامس .

وقصيدة " إلى وشاح أحمر " ص ١٥٤ والتي مطلعها :

سألتكِ ، كيف جمعتِ الجراحْ ؟   فكانت وشاحْ
يعربد . قنــديلَ نار ووهــج ..   بكــفِّ الريــاحْ

وهي من مجزوء المتقارب ، عدد أبيات هذه القصيدة ١٠ أبيات ، والقافية فيها هي الحاء الساكنة ، هي مكونة من ٦٠ تفعيلة ، جاءت تفعيلاتها مقسمة كالتالي :

- ٣١ تفعيلة صحيحة ، ٢٦ منها من تفعيلات الحشو ، ٥ من تفعيلات العروض الرابعة من الأبيات .
- ١٦ تفعيلة مقبوضة ، منها ١٤ من تفعيلات الحشو ، ٢ التفعيلة الرابعة من البيت الثالث والعاشر .
- ١٢ تفعيلة مقصورة ، كلها من تفعيلات الضرب .

من الملاحظ هنا أن أبرز العلل فيها علة القصر (حذف ثاني السبب الأخير وتسكين أوله) فقد جعل نزار كل تفعيلات الضرب مقصورة وكذلك قصر التفعيلة الرابعة في البيت الأول

والقصر قد تحقق لديه نتيجة للتسكين الذي جاء به بعد المد ، وأرى أنه لجأ هنا للتسكين لا لخدمة التفعيلة وتحقيقها ، وإنما هروبًا من الإقواء ، فالتفعيلة محققة ومقبوضة بالتحريك ، لكن الإعراب السليم لن يستقيم معه ، فآثر السلامة وجعلها مقصورة ، وربما لجأ إلى التسكين في هذا الموضع ــ كما يرى دكتور إبراهيم أنيس ــ " لميل أصحاب الشعر الحر نحو أساليب الكلام أو التخاطب "[١]

نلاحظ كذلك في هذه القصيدة وجهًا من وجوه التجديد ، وهو أنه جعل الشطر الأول مكونًا من أربع تفعيلات ، في حين جعل الثاني مكونًا من تفعيلتين ، وسار على هذا النظام من أول القصيدة إلى آخرها .

وليس نزار أول الشعراء المعاصرين الذين يعدلون عن صرامة النظام العمودي للقصيدة العربية ، ويجدد في طول الأسطر وعدد تفعيلاتها ، فلقد سبقه إليه كثير من الشعراء[٢] ، منهم على سبيل المثال أحمد زكي أبو شادي في قصيدة " الجزاء العادل " من ديوان " الشفق الباكي " ، حيث يقول :

---

١ د. إبراهيم أنيس " موسيقى الشعر " ص ٣٤١
٢ انظر د. رجاء عيد " التجديد الموسيقي في الشعر العربي " ص ٢٢١- ٢٢٦

جزع الصب والحـزن العميق في سبيلكْ
لوعـة الدنيا فمن هذا يطيق لمثيـــلك

والأبيات كما نرى من بحر الرمل ، جعل الشطر الأول من البيت من ثلاث تفعيلات ، والشطر الثاني من تفعيلة واحدة ، واستمر على هذه الطريقة حتى نهاية القصيدة .

ومن بعده حاول العقاد نفس المحاولة ، فقال في قصيدة " بعد عام " :

نحن قومٌ يا حبيبي قد خلقنا للجمـــــال
إن أجاد الله في الخلق أجدنا في المقـــال

والقصيدة من بحر الرمل ، جعل الشطر الأول من ثلاث تفعيلات ، وجعل الشطر الثاني من تفعيلة واحدة ، واستمر على هذا البناء من أولها لآخرها .

والبحر الذي يحتل المرتبة الثالثة لدى نزار هو بحر الكامل ، ويمكننا تخير بعض النماذج العشوائية من القصائد التي نظمها في هذا البحر لنتبين طريقته في التعامل معه وأشهر الزحافات والعلل التي أصابت تفعيلاته .

قصيدة " إلى عجوز " ص ٧٤ و مطلعها :

عبثًا جهودكِ .. بي الغريزة مطفأه إني شبعتــكِ جيفةً متقيِّئــه

فهذه القصيدة من الكامل التام ، مكونة من ٩ أبيات ، كل بيت منها به ست تفعيلات ، وقافيتها الهمزة المفتوحة وهاء السكت ، والعدد الإجمالي للتفعيلات ٥٤ تفعيلة ، جاءت كالتالي :

- ٣٣ تفعيلة صحيحة ، كلها من تفعيلات العروض والضرب .
- ٢١ تفعيلة أصابها الإضمار ، معظمها تفعيلات الحشو .

نلاحظ أن كل تفعيلات العروض والضرب جاءت تامة ، أي لم يصبها حذف ، ساعد على ذلك هاء السكت التي انتهت بها ، وأشهر العلل التي نجدها لديه في تفعيلة الكامل هي الإضمار ، وظهر الحذذ كذلك في بعض تفعيلات قصيدة " عندما تمطر فيروز " ص ٣٩٩ ، والترفيل في " امرأة من زجاج " ص ٥٤٧

قصيدة " شرق " ص ١٢٠ ، ومطلعها :

كُسِرَت جِرارُ اللونِ . موعدنا في الغَيمِ تحت نوافِذ الشرقِ

هذه القصيدة من الكامل التام مكونة من ١٠ أبيات ، كل بيت به ست تفعيلات ، فعدد تفعيلاتها إذن ٦٠ تفعيلة ، قافيتها القاف المضمومة ، وجاءت تفعيلاتها كالتالي :

- ٢١ تفعيلة صحيحة ، كلها من تفعيلات الحشو .
- ١٩ تفعيلة أصابها الإضمار ، كلها أيضًا من تفعيلات الحشو .
- ١٠ تفعيلات أصابها الحذذ ، كلها تفعيلات العروض .
- ٤ تفعيلات أصابها الإضمار والحذذ بتحول التفعيلة مُتَفاعِلُن ///ه//ه إلى مُسْتَفْ /ه/ه ، جاءت هذه التفعيلات في الضرب .
- ٦ تفعيلات تحولت إلى مُسْتَ /ه: من تفعيلات الضرب ، ولم أجد لها تفسيرًا في كتب العروض .

ونلاحظ أن القافية هنا متحركة بالضم ؛ لذلك لم تأت تامة ، بل أصابها الحذذ .

قصيدة " بيتي " ص ٢٨٧ ، ومطلعها :

في جرحنا المدروز شوحًا   سقفٌ منزلنـا اختفـى

هذه القصيدة من مجزوء الكامل ، مكونة من ١٦ بيتًا ، كل بيت به أربع تفعيلات ، إذن فعدد تفعيلاتها ٦٤ تفعيلة ، قافيتها الفاء المفتوحة ، وجاءت تفعيلاتها كالتالي :

- ٣٢ تفعيلة صحيحة ، معظمها من تفعيلات العروض والضرب .
- ٢٤ تفعيلة أصابها الإضمار ، معظمها من تفعيلات الحشو .
- تفعيلتان أصابهما الوقص ، من تفعيلات الحشو .
- تفعيلتان أصابهما الكف ، التفعيلة الثانية من البيت الخامس والتفعيلة الأولى من السطر العاشر .

وعلى غير العادة في تفعيلة الكامل نجد هنـاك تفعيلتين أصابهما الإضمار والكف بتحول مُتفاعِلُن ///ه//ه إلى مُسْتَفعِلُ /ه/ه// حدث ذلك للتفعيلة الأولى من البيت الثامن ، والتفعيلة الثانية من السطر التاسع ، وعلى غير العادة كذلك إصابة تفعيلة هذا البحر بالإضمار والطي ، حدث ذلك في تفعيلة واحدة هي التفعيلة الثالثة من السطر الثامن .

ما نلاحظه هنا أن كل تفعيلات الضرب جاءت صحيحة ، ساعد الشاعر على ذلك اللجوء فيها إلى المد فحقق بذلك التسكين ، وبالتالي تمت التفعيلة ولم يلجأ إلى علل الحذف أو الزيادة .

قصيدة " مشبوهة الشفتين " ص ٣٠٦ ، ومطلعها :

مشبوهةَ الشفَتَين ، لا تتنسّكي   لن يستريحَ المَوعِدُ المكبوتُ

هذه القصيدة أيضًا من مجزوء الكامل ، وهي مكونة من تسعة أبيات ، في كل بيت ست تفعيلات ،إذن فعدد تفعيلاتها ٥٤ تفعيلة ، قافيتهـا الميم المضمومة وجاءت تفعيلاتها كالتالي :

- ١٩ تفعيلة صحيحة ، معظمها من تفعيلات العروض .
- ٢٠ تفعيلة أصابها الإضمار ، معظمها من تفعيلات الحشو .

كما وجدنا هنا أيضًا تفعيلتين أصابهما الإضمار والكف هما التفعيلتان الأولى والثانية من البيت الخامس ، وتفعيلات الضرب مُتَفاعِلُن ///٥//٥ إلى مُتْفاعِلُ /٥/٥// ، أو تحولها إلى مُتَفاعِ ///٥: أو مُتْفاعِ /٥/٥: .

والقافية هنا متحركة ؛ وبالتالي أصابها علة الحذف ، فلم نجـد من بينها قافية واحدة تامة.

مما سبق نستطيع أن نخرج بالنتائج التالية :

ـ نسبة التفعيلات الصحيحة أكثر شيوعًا لديه من التفعيلات المصابة بالزحافات أو العلل .

ـ مع القوافي المتحركة يكثر في الرجز أن تأتي تفعيلات الضرب أو التفعيلات الحاملة للقافية مكفوفة أو مشكولة على غير العادة في تفعيلات هذا البحر ، ظهر ذلك في مواضع كثيرة من قصائده كما في قصيدة " الضفائر السود " ص ١١٠ ، وقصيدة " اسمها " ص ١٤٥ ، وقصيدة " غرفة " ص ١٤٧ .

في بحر المتقارب يضطره التحريك إلى قبض معظم تفعيلات الضرب أو التفعيلات الحاملة للقافية ، كما في قصيدة " اندفاع " ص ١٠٤ .

وفي بحر الكامل يظهر الكف بتحول التفعيلة مُتفاعِلُن ///٥//٥ إلى مُتَفاعِلُ ///٥// كما في بعض تفعيلات قصيدة " بيتي " ص ٦٤ .

ـ أما مع القوافي الساكنة فتأتي التفعيلات في الغالب صحيحة كما في قصيدة " الدخول إلى هيروشيما " ص ٤٨٩ .

ومن صور التسكين لديه إضافة هاء السكت كما في قصيدة " إلى عجوز " ص ٦٤ من الكامل ، و قصيدة " بلادي " ص ٩٥ من الرجز .

وقد يكون التسكين بالمـــد كما في قصيـــدة " بيتي " ص ٢٨٧ من الكـــامل ، وقصـــيدة " معجبة " ص ١٩٧ .

وفي حالة المد قبل التسكين يضطر في بحر الرجز قطف أو قطع تفعيلات الضرب أو التفعيلات الحاملة للقافية ، كما في قصيدة " الفارس والوردة " ص ٥٥٨ .

سار نزار على طريقة القدماء في استخدامه لتفعيلة الرجز .

وفي استخدامه لتفعيلة المتقارب لم يشذ عن طريقة القدماء إلا في بعض المواضع منها :

– قد يحذف منها الساكن الثالث فتتحول فعولُن //٥/٥ إلى فَعِلُن ///٥ ، كما في التفعيلة الثانية من السطر العاشر من قصيدة " الموعد الأول " ص ٢٤ .

– وقد تتحول لديه التفعيلة إلى فَعَ // . وهذا التغيير هو ما لم أجد له تفسيرًا في كتب العروض .

وفي استخدامه لتفعيلات بحر الكامل لم يشذ عنْ طريقة القدماء إلا في عدة صور:

- فعلى غير العادة قد تصاب هذه التفعيلة لديه بالإضمار والكف أي تتحول إلى مُتْفاعِلُ /٥/٥// ، كما في بعض تفعيلات قصيدة " بيتي " ص ٦٤ .

- وقد تتحول كذلك إلى مَتَفاعِ ///٥/ أو إلى مُتْفاعِ /٥/٥/ ، ظهر هذا التغير في بعض تفعيلات قصيدة " مشبوهة الشفتين " ص ٣٠٦ .

- وقد تتحول إلى فاعِ /٥/ ، ذلك التحول لم أجد له تفسيرًا في كتب العروض ، كما في بعضِ تفعيلات قصيدة " شرق " ص ١٢٠ .

خلاصة القول في البحور الشعرية لدى نزار

- إذا نـــوَّع الشاعر في طول السطر الشعري لجأ إلى البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة منوعًا في عددها في كل سطر .
- لا يلجأ إلى البحور المختلطة ذات التفعيلات المتنوعة إلا إذا وحَّد أطوال الأسطر الشعرية فتكون القصيدة عمودية تختلف فقط في طريقة الكتابة .
- نلاحـــظ أنه حافظ إلى حد بعيد على الشكل القديم للقصيدة العربية وظل ملتزمًا به ، فهو وإن لجـــأ إلى شعر التفعيلة إلا أنه احتفظ بشكل وتنظيم القصيدة القديمة في توحيده لأعداد التفعيلات في كل سطر شعري وخاصة في أعماله الأولى ، كل ما قام به من خروج على نظام القصيدة القديمة أنه نوَّع في تفعيلات السطور ، وذلك في مرحلة متأخره من إنتاجه .
- لم يلجأ إلى التنويع في البحور في القصيدة الواحدة ، أي أنه لم يجمع بين بحرين أو أكثر فـــي قـــصيدة واحدة فتبدو كما يسميها البعض بالحشرجة النغمية [1] ، كشأن معظم شعراء مدرسته [*].
- وعـــند استعراض بحور الشعر العربي التي نظم فيها نزار قصـــائده في أعماله الكاملة الأولى ودراستها زمنيًا لا نلاحظ تأثره في مرحلة ما من مراحله ببحر معين دون غيره ، لا نستطيع أن نقول مثلاً إن نزارًا في الخمسينيات قد سيطر على إنتاجه بحر بعينه بصورة أكبـــر ، أو إنه في الستينيات مثلاً نظم معظم إنتاجه في البحور الصافية ، وفي السبعينيات هجـــرها إلى البحور المختلطة ، إلى غير هذه الملاحظات التي يمكن أن تظهر في إنتاج بعـــض الشعراء ، كالتي تبـــدو وتتردد كثيرًا عند التعامل مع الفن التشكيلي ، عندما نقول مثلاً إن هذا الفنان قد مر في فترة زمنية معينة من تاريخه الفني بمرحلة لونية معينة ، ثم هجرها بعد ذلك إلى مرحلة أخري ، أو إلى اتجاه إبداعي آخر .. إلخ .

---

١ د رجاء عيد في كتابه " التجديد الموسيقي في الشعر العربي " ص ٢٥٢

* انظر قصائد " في انتظار رسالة " و " تشرين الغريق " لصلاح عبد الصبور ، و" الفنان " لأحمد زكي أبي شادي وغيرها كثير .

المبحث الثاني - القافية

اختلفت اللغويون والعروضيون حول تعريف القافية ، لكن هذه التعريفات لم تخرج عن أنها [١] :

أ ـ من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن مع الحركة التي قبل الساكن ، هذا الرأي للخليل بن أحمد الفراهيدى ، وذلك ما أقره ابن جني في قوله : والذي يثبت عندي صحته من هذه الأقوال هو قول الخليل

ب ـ آخر كلمة في البيت ، وهذا هو تعريف الأخفش في قوله : القافية آخر كلمة في البيت وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو البيت . أخذه عنه قدامة بن جعفر ، ونلاحظ أنه تعريف فني ؛ لأنه يعتبر القافية كلمة بصرف النظر عن إيقاعها وقيمتها .

ج ـ الحرف الذي تبنى القصيدة عليه وتعرف به كسينية البحتري وبائية أبي تمام ، وعينية محمود سامي البارودي ، بشرط أن يكون صحيحًا وأصليًا في الكلمة وذلك هو رأي قطرب في قولــه : القافية هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وهو المسمى رويًا ، وهذا التعريف الثالث هو ما سوف نأخذ به في دراستنا لقوافي نزار قباني ، لبساطته وشيوعه .

القافية ومكانتها في الشعر الحر

ما قيل عن الوزن ودوره في الشعر الحر تردد أيضًا على ألسنة النقاد عن القافية ، فنادى الكثيرون منهم بضرورة التخلي عنهــا ، مثل الدكتــور أحمــد أمين الذي يرى أنها " الحائل الوحيد الذي حال بين الشعر العربي والأجناس الشعرية غير الغنائية من قصص أو تمثيل ، والسبب في ذلك أن اللغة مهما غنيت بالمترادفات لا تستطيع أن تقدم للشاعر مئات الكلمات على روي ، وخصوصًا بعد أن قُيِّد الشاعر بألا يعيد الكلمة الواحدة إلا في مسافات بعيدة " [٢]

---

١ " رموز الحركة الشعرية بالمغرب " ص ١٦ وما بعدها ، وانظر تعريف قطرب وابن كيسان في تاج العروس مادة قفو .

٢ أحمد أمين " فيض الخاطر" مكتبة النهضة المصرية ط٤ سنة ١٩٥٨م ٢: ١٤٤

ويرى الدكتور حسين نصار أنه : " إذا ما طالت القصيدة بين يدي الشاعر أخذ يفقد حريته شيئًا فشيئًا إلى أن يقع في قبضة الإجبار المستبد ؛ فيضطر إلى استخدام الألفاظ النابية والنادرة والقلقة " [١] .

ومن الخطأ اعتبار القافية السبب الرئيس في قصر القصيدة العربية ؛ لأن اللغة العربية كما يرى الأستاذ عبد الله الطيب واسعة جدًا وتساعد بنيتها على كثرة القوافي ، " إذ فيها أكثر من ستين ألف أصل ثلاثي ورباعي ، كل منه له نظـائر عدة تنتهي بمثل الحرف الذي ينتهي به ، كل هذا يجعل الكلمات المتشابهة الأواخر كثيرة جدًا في المعجـم العربي" [٢]

فالقافية إذن ليست العائق الذي حال دون استرسال الشعراء في أعمالهم ، ولم تكن السبب في هجر الأدب العربي لهذه الألوان الفنية التي دعا إليها أصحاب هذا الاتجاه ، والدليل على ذلك أن هذه الدعوة اعتنقها معظم شعراء الاتجاهات الفنية الحديثة بدءًا من أصحاب مدرسة الديوان ورائدهم العقاد ، ومرورًا بشعراء المهجر ، ورغم ذلك فإننا إلى الآن لم ننتج في أدبنا الحديث هذه الفنون الجديدة والتي ادَّعى أصحاب هذا الاتجاه أن القافية كانت العائق أمام إبداعها ، بمعنى أننا لم ننتج شعرًا ملحميًا أو شعرًا تمثيليًا ، حتى لدى من تحرر من شعراء الجيل الجديد من القافية .

والقافية عنصر أساسي من عناصر الشعر العربي ، لا تقل أهميتها عن العروض ، فهي جانب هام من الجوانب الموسيقية التي يتميز بها الشعر العربي عن غيره من فنون الكتابة الأخرى ، فلا يمكن الاستغناء عنها لأي سبب ؛ لأن ذلك معناه فقد العمل الشعري لركيزة هامة وضرورية ، لا يصح بدونها الشعر وخصوصًا الشعر الحر ؛ " لأنها فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر . والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل ، خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة " [٣].

---

١ د. حسين نصار " القافية في العروض والأدب " ص ١٥٤
٢ عبد الله الطيب " المرشد " ص ١٧
٣ نازك الملائكة " قضايا الشعر المعاصر " منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٩٦٢م ، ص ١٧٣

وذلك ما يؤكده يوري لوتمان بقوله : " إن القيود المفروضة على النظام الإيقاعي يعوض دائمًا بازدياد القيود المفروضة على مفهوم ما يسمى بالقافية الجيدة ، فكلما تنامى ميل البنية الإيقاعية إلى محاكاة الكلام غير الشعري أصبح دور القافية في العمل الشعري أكثر وضوحًا " [١]

وعند استعراض نظام التقفية في أعمال نزار قباني الكاملة يمكننا ملاحظة ما يلي :

الديوان الأول " قالت لي السمراء "

أكثر القوافي المستخدمة لديه في هذا الديوان هي اللام والميم ، نظم نزار على كل منهما في ديوانه الأول ست قصائد من ثمان وعشرين قصيدة هي عدد قصائد هذا الديوان ، أي أن نسبة استخدامه لكل منهما بلغت ٩, ٢١% ، والكسر هو أكثر حركات القـوافي في هذا الديوان (بلغت نسبته ٩, ٤٢%)

الديوان الثاني " طفولة نهد "

أكثر القوافي المستخدمة فيه هي الباء والراء ، نظم نزار على كل منهما خمس قصائد من مجموع قصائد الديوان البالغ خمسًا وثلاثين قصيدة ، أي أن نسبة استخدامه لهاتين القافيتين بلغت ٣, ١٤% ، وحركـة الكسر أيضـًا فيـه أكثر حركـات القـوافي استخدامـًا (بلغـت نسبتها فيه ٢, ٤٣%)

الديوان الثالث " سامبا "

ذلك الديوان الطويل الذي تكون من مقطوعات على هيئة رباعيات اتبع في نظام بنائها منهج الموشحات ، تتكون كل رباعية من مطلع وقفل بقافية واحدة ، وقلب بقافية داخلية أخرى ، استخدم الشاعر في هذا الديوان في المطالع والأقفال قافية النون بشكل واضح ، حيث نظم عليها سبع مقطوعات من بين إحدى وأربعين مقطوعة هي عدد مقطوعات هـذا الديوان ، بنسبـة استخـدام قدرها ١, ١٧% ، وحركـة الفتح أكثر حركـات القافية فيه (بلغت نسبتها ١, ٥٦ %)

---

١ يوري لوتمان " تحليل النص الشعري - بنية القصيدة " ص ٩٣

أما عن القوافي الداخلية ، أو قوافي القلب ، فقد احتلت الراء والياء في هذا الديوان المرتبة الأولى ، لجأ نزار إلى كل منهما في أربع مقطوعات ، أي بنسبة ٨ ,٩% ، وكانت حركة الفتح أيضًا أكثر الحركات استـــــــخدامًا في قوافي القـــلب في هـــذا الديوان ، (بلغت نسبتها ٤, ٦٣%) .

الديوان الرابع " أنت لي "

تظهر الفاء في هذا الديوان كقافية سائدة ، نظم عليها نزار خمس قصائد ، من اثنتين وثلاثين قصيدة ، هم عدد قصائد هذا الديوان ، بنسبة بلغت ٦, ١٥% ، وكانت حركة الكسر هي أكثر الحركات ، (حيث بلغت نسبتها ٦, ٤٠%) .

نلاحظ هنا بداية ظهور القصيدة منوعة القوافي لديه ، حيث كتب في هذا الديوان قصيدة من هذا النوع ، وهي قصيدة " تطريز" ص ١٩٩ حيث جعل كل بيت منها مصرعًا وبقافية تختلف عما سبقه وما لحقه .

الديوان الخامس " قصائد "

في هذا الديوان نجد نزارًا يؤكد هذا المسلك الجديد الذي بدأه في قصيدة واحدة في الديوان السابق ، وهو تنويع القوافي في القصيدة ، فقد نوع في قوافي عشر قصائد من مجموع قصائد هذا الديوان البالغ ثمانية وثلاثين قصيدة بنسبة قدرها ٦, ٢٥% ، بعد ذلك نرى الراء هي القافية الموحدة السائدة ، نظم عليها نزار ست قصائد ، بنسبة ٣, ١٥% ، وحركة الكسر كانت أكثر الحركات ضبطًا لقوافي هذا الديوان بنسبة ٢, ٢٨% .

الديوان السادس " حبيبتي "

هذا الديوان عدد قصائده ثمان وعشرون قصيدة ، نظم فيه نزار سبــع قصـــائد بقوافٍ منوعة ، أي أن نسبة استخدامه للقوافي المنوعة في هذا الديوان بلغت ٢٥% ، وكتب كذلك في هذا الديوان أربع قصائد بقافية النون بنسبة ١, ١٤% .

الديوان السابع " الرسم بالكلمات "

نوّع نزار في هذا الديوان في قافية تسع قصائد من مجموع ثلاثٍ وخمسين قصيدة هي عدد قصائد هذا الديوان ، فبلغت نسبة القوافي المنوعة ١٦,٩% ، بعد ذلك نجد الياء هي أكثر القوافي الموحدة المستخدمة حيث نظم عليها ثماني قصائد بنسبة بلغت ١, ١٥% ، ونلاحظ أن الفتح هي الحركة الأكثر شيوعًا في هذا الديوان بنسبة ٩, ٣٣ % .

<u>الديوان الثامن " يوميات امرأة لا مبالية "</u>

بدأه بقصيدة " رسالة إلى رجل ما " مهّد بها لليوميات اتخذ الهمزة الساكنة قافية تمهيدية لها ، أي أنه بدأ بالسكون ، ثم بعد فترة أخذ ينوع فيها ما بين الفتح والكسر ، وربما عاد مرة أخرى إلى السكون .

بعد ذلك بدأ نزار يسترسل في اليوميات متخذاً الراء الساكنة قافية لبدايتها وبنفس الطريقة في القصيدة التمهيدية ، نجده بعد فترة ينوع في حركة قوافيه من حيث الفتح أو الضم أو الكسر ، وربما عاد إلى التسكين .

ونلاحظ أن الشاعر كان موفقًا غاية التوفيق في استخدامه للقافية الساكنة في بداية القصيدة التمهيدية وكأنها دعوة للالتفات لها وتقديم الفتاة لنفسها ، فكان لا بد أن تكون هادئة تتخلى عن الصوت المرتفع والنبرة الخطابية ، وبعد هذه الحالة من الخوف والتوجس بدأت النبرة تعلو والصوت يرتفع ، واكب ذلك تغير في الحركة من السكون إلى الكسر .

وفي اليوميات اتبع نفس الطريقة ، بدأها بالقافية الساكنة التي هي أنسب الحركات ، لما تعكسه اليوميات من حالة الكبت والخوف الذي تحياه هذه الفتاة وهي تدون هذه المذكرات ، وكأنها تكتم أنفاسها حتى لا يشعر بشكواها من حولها ، فهي تكتبها لا ليقرأها أحد أو لينفعل بها من حولها ، ولكنها كما تقول لمجرد البوح لا أكثر ، فكانت حركة السكون هي أكثر الحركات مناسبة لها ومعبرة عن الحالة النفسية التي تحياها ، وجو الإحباط والألم العميق الذي تستشعره الكاتبة ويعرضه لنا نزار بقلمه ، فالصرخة هنا صرخة دفينه ، والألم ألم عميق ، والمأساة أكبر من أن نعلنها ، فكانت النهايات الساكنة ، وبعد هذه المقدمة وبعد أن تشعر الكاتبة بشيء من الثقة تسترد قوتها ويعلو صوتها وتتغير نبرتها من السكون والهدوء إلى الحدة والعنف ، وكان لا بد أن يواكب ذلك تغير في حركة القافية من السكون إلى الكسر ، ثم تعود إلى السكون ، ومنه إلى الضم ، ثم إلى الكسر فالفتح ، وهكذا تتبدل المشاعر وتتغير الأفكار ، ولم نعد نلاحظ عليها الهدوء والخوف الذي كان يعتريها في بدايتها ، وأرى أن قوافي نزار كانت موصلة جيدة لهذا التبدل في المشاعر وذلك التباين النفسي الذي عاشته هذه الفتاة ، وعبرت عنه في يومياتها .

الديوان التاسع " قصائد متوحشة "

نوّع نزار في هذا الديوان في القوافي في إحدى عشرة قصيدة من مجموع ثمان وعشرين قصيدة هي عدد قصائد هذا الديوان ، بنسبة ٣, ٣٩% ، بعد ذلك نجد الراء هي القافية الموحدة الأكثر شيوعًا في هذا الديوان ، نظم عليها نزار ثماني قصائد بنسبة ٣, ٢٨% ، وجاءت حركة الفتح لتبلغ ٢٥% من قصائد هذا الديوان ، وحركة السكون بنفس النسبة ، حيث لجأ نزار إلى القافية الساكنة في سبع قصائد بنسبة ٢٥% .

الديوان العاشر " كتاب الحب "

نظم نزار هذا الديوان على شكل مقطوعات ، كل مقطوعة كأنها قصيدة قصيرة بعنوان مستقل ، وأكثر القوافي المستخدمة لديه فيه هي التاء والراء والنون نظم على كل واحدة منها سبع مقطوعات ، بنسبة ورود قدرها ٤, ١٣% لكل منهم ، وأكثر الحركات استخدامًا فيه هي حركة الكسر بنسبة ٥, ٣٦ % .

يقسم الدكتور أنيس [1] القوافي بحسب ورودها وشيوعها إلى الأنواع التالية :

١- كثيرة الشيوع : ر ل م ن ب د .

٢- متوسطة : ت س ق ك ء ع ح ف ي ج .

٣- قليلة : ض ط هـ .

٤- نادرة : ذ ث غ خ ش ص ز ظ و .

ـ أول ملحوظاتنا على نظام التقفية عند نزار أنه بدأ قصائده الأولى ملتزمًا إلى حد بعيد بطريقة القدماء في التقفية بأن استخدم القوافي الموحدة .

ففي ديوانه الأول " قالت لي السمراء " استخدم اللام والميم بنسبة ٤, ٢١ % لكل منهما ، ثم جاءت الدال بنسبة ٧, ١٠ % ، وهي كما نرى من القوافي كثيرة الشيوع لدى القدماء ، فكان في ذلك متفقًا معهم واطردت طريقته مع طريقتهم .

وفي ديوانه الثاني " طفولة نهد " استخدم نزار أيضًا القوافي الموحدة ، وكانت أكثر القوافي المستخدمة فيه هي الباء والراء ، بلغت نسبة استخدامه لهاتين القافيتين ٣, ١٤% ، وهي أيضًا من القوافي شائعة الاستخدام لدى القدماء ، وهو هنا كذلك كان موافقًا لهم ، وطريقته مطردة مع طريقتهم .

---

١ انظر " موسيقى الشعر " مكتبة الأنجلو المصرية ط ٦ سنة ١٩٨٨ م ص ٢٤٧

وفي الديوان الثالث سامبا كان لا بد أن يبحث عن شكل آخر للتقفية يستوعب هذا التنوع في الموضوعات ، وهذه الدفقات الشعورية التي تتراقص كأنها عرق نابض ، كان لا بد له من البحث عن شكل آخر يستوعب هذا التشكيل الدلالي ويواكبه ، فكانت هذه القوافي المتنوعة ، لكنه هنا لم يخرج تمامًا عن عباءة الشعر القديم ، بل ظل إلى حد بعيد مشدودًا إليه ومنجذبًا نحوه ، بدا ذلك في أنه قفى المطالع والأقفال بقافية واحدة ، وقفّى القلب بقافية أخرى ، هو تحرر من التقفية الموحدة التي تجمع كل رباعيات هذا الديوان ، لكنه أبقى على قافية كل رباعية على حدا (سيكون له دراسة مستقلة عند الحديث عن القوافي الداخلية)

وفي الديوان الرابع " أنت لي " لجأ إلى القوافي المنوعة ، لكن بنسبة بسيطة من عدد قصائد هذا الديوان ، فهو لم ينظم سوى قصيدة واحدة نوّع فيها في القوافي ، ووحد قوافي باقي قصائد الديوان ، وكانت الفاء هي القافية السائدة لديه فيـــه ، كتب بها خمس قصائد من اثنتين وثلاثين قصيدة هي عدد قصائد هذا الديوان ، فبلغـــت نسبتها ٦, ١٥ % ، وأرى أنه خرج على طريقة القدماء هنا ؛ لأن القاف هي من القوافي متوسطة الاستخدام لديهم ، قل استخدامها لديه في هذا الديوان .

وفي الديوان الخامس " قصائد " استهوته طريقة تنويع القوافي ، فكتب عشر قصائد منوعة القوافي من بين تســـع وثلاثين قصيـــدة هي عدد قصـــائد هذا الـــديوان ، بنسبة بلغت ٦, ٢٥ % ، ثم جاءت الراء التي هي من القوافي كثيرة الشيوع لدى القدماء لتحتل المكانة الثانية بين قوافيه ، كتب عليها ست قصائد بنسبة ٣, ١٥ % .

وفي الديوان السادس " حبيبتي " نوّع نزار في قوافي سبع قصائد من بين ثمان وعشرين قصيدة هي عدد قصائد الديوان بنسبة ٢٥ % ، ثم جاءت النون التي هي أيضًا من القوافي كثيرة الشيوع لدى القدماء لتحتل المكانة الثانية في ترتيب قوافيه ، بلغت نسبتها في هذا الديوان ٣, ١٥% .

وفي ديوانه السابع " الرسم بالكلمات " نظم نزار تسع قصائد منوعة القافية من بين عدد قصائد الديوان الثلاث والخمسين ، بنسبة ١, ١٦% ، ثم جاءت الياء ، التي هي من القوافي قليلة الشيوع لدى القدماء لتحتل المركز الثاني بين قوافيه بنسبة قدرها ١, ١٥ %

وربما كان في استخدامه لهذه القافية بهذه النسبة منحرفًا عن طريقة القدماء في التقفية ، وبعدَ الياء جاءت الراء لتحتل المركز الثالث وتصوب هذا الانحراف .

وفي الديوان الثامن " يوميات امرأة لا مبالية " نجده يلجأ إلى القوافي المنوعة لاستيعاب هذه الدفقات الشعورية المختلفة وتلك التقلبات المزاجية ، والاضطرابات العاطفية ، كل ذلك كان لا بد له من قوافٍ منوعة من حيث النوع والحركة ما بين سكون أو فتح وضم وكسر .. إلخ .

وفي الديوان التاسع " قصائد متوحشة " ينوِّع نزار في قوافي إحدى عشرة قصيدة من بين ثمانية وعشرين قصيدة هي قصائد هذا الديوان ، أي أن القوافي المنوعة قد بلغت لديه في هذا الديوان نسبة 3, ٣٩ % ، بعد ذلك عاد أدراجــه إلى الــراء التي بلغــت لديــه هنا ٥, ٢٨ % .

وفي الديوان العاشر " كتاب الحب " نجد مجموعة من المقطــوعات التي تمثل فلسفة الشاعر في الحب تبدو كأنها ترانيم عاشق لمعشوقته ، فكان لا بد له أن ينوع في قوافيها لنفس دواعي التنويع في " اليوميات "

ونزار في تنويعه لقوافيه ينتقل أولاً بين أصوات لغوية مختلفة لا علاقة بينها من حيث الجهر والهمس أو الترقيق والتفخيم أو غير ذلك مما يميز أصوات اللغة ، ومما يتخذه بعض الشعراء مسلكاً للتنويع أو سبيلاً من سبل الاختيار : كأن يزاوج الشاعر في قوافيه بين أصوات مرققة ومفخمة ، أو أن يكثر من الأصوات المجهورة أو المهموسة ، لكننا لم نلحظ هذه الظاهرة عند تنويع نزار لقوافيه ، ففي قصيدة " مع جريدة " ص ٢٦٣ مثلاً ينوع قوافيه بين الدال والباء والميم والنون ، وفي قصيدة " عودة أيلول " ص ٢٧٣ يقسمها إلى مقاطع منوعة القوافي ، تأتي قوافيها هكذا : الشين والراء ، والميم والكاف ، والدال والحاء ، والنون والدال ، والراء والكاف ، والنون والفاء ، واللام والباء ، والباء والنون .. وهكذا تتنوع القوافي ما بين أصوات مختلفة لا رابط بينها .

وهو في تنويعه لقوافيه ثانيًا لا يسلك مسلكاً واحدًا في الاختيار أو يتبع طريقة ثابتة لهذا التنويع ، بل نجده يطرق في تخيره لها أكثر من طريق ، سيظهر كل هذا عند الحديث عن القوافي الداخلية .

وبنظرة إلى القوافي المستخدمة لدى نزار في أعماله الكاملة والبالغ عدد قصائده ٢٤٩ قصيدة نلاحظ أنه نظم على الراء اثنتين وثلاثين قصيدة بنسبة ٨, ١٢ % ، وعلى الباء اثنتين وعشرين قصيدة بنسبة ٨, ٨ % ، وعلى اللام عشرين قصيدة بنسبة ٨ % ، وعلى النون تسع عشرة قصيدة بنسبة ٦, ٧ % ، وعلى الميم خمس عشـرة قصيـدة ، بنسبـة ٦ % وعلى الـدال ثلاث عشـرة قصـيدة بنسبة ٢, ٥ % ، وهي نفس القوافي التي أكثر القدماء من استخدامها ، وهو في هذا المنحى موافق لهم ، وطريقته مطردة مع طريقتهم في استخدامه لهذه القوافي بهذه النسب .

ثم نجد طائفة أخرى من القوافي الأقل استخدامًا لديه وهي : القاف ، العين ، كتب على القاف عشر قصائد بنسبة ٤ % ، وكتب على العين إحدى عشرة قصيـدة بنسبة ٤, ٤ % وكتب على الفاء سبع قصائد بنسبة ٨, ٢ % وعلى الحاء ست قصائد بنسبة ٤, ٢% .
وهو هنا متفق إلى حد بعيد مع القدماء وطريقته مطـردة مع طريقتهم في استخدامـه لهذه القوافي بهذه النسب لكنـه حاد عنهم في استخدامه لقافية الجيم والسين والشين ، فرغم أن هذه القوافي هي من نفس طبقة القوافي متوسطة الاستخدام لدى القدماء إلا أننا نجدهـا من القوافي النـادرة لديه ، فلـم يكتب على كل حرف من هذه الحروف سوى قصيدة واحدة ، أي أن نسبتها تبلغ لديه ٤, ٠ % .

ومن القوافي النادرة لديه وقليلة الاستخدام لدى القدماء قافية الضاد ، نظـم عليها قصيدتين ، والهاء رغم أنها من القوافي النادرة لدى القدماء إلا أننا لا نجدها بهذه الندرة لديه ، فقد نظم عليها سبع قصائد ، بنسبة قدرها ٨, ٢ % ، فهي أكثر استعمالاً لديه مثلاً من الجيم أو السين ، وربما كان في هذا المنحى مخالفًا لطريقة القدماء ، وحاد عنهم كذلك في عدم استخدامه للطاء وهي من القوافي المستخدمة لدى القدماء وإن كانت نادرة .

– استخدم نزار في أعماله الكاملة باستثناء اليوميات ، و سامبا ، وكتاب الحب الذي لجأ فيهم إلى القوافي المنوعة وتناولناهم تناولاً مستقلاً ، أنه لجأ للقوافي الملازمة للكسر في ٧٧ قصيدة من إجمالي القصائد ، بنسبة ٤, ٣١ % ، وللقوافي الملازمة للفتح في ٦١ قصيدة ، بنسبة ٩, ٢٤ % ، جاءت بعدهما القوافي الملازمة للسكون في ٤٧ قصيدة

بنسبة ٢, ١٩ % ، ولجأ إلى القوافي الملازمة للضم في ٣٢ قصيدة ، بنسبة ١٣ % ، وإلى القوافي المنوعة بين الضم والكسـر والسكون في ٣٥ قصيدة ، بنسبة ٢, ١٤ % .

ـ تحتل القوافي الملازمة للكسر أكبر نسبة بين قصائد نزار ، فرغم أن العربية قد جعلت الكسر من علامات الاسم دون الفعل ، ولم تسمح بكسر الاسم إلا إذا جاء مسبوقًا بحرف جر ، أو جاء مضافًا إليه . لكن العروض تسمح بإمكانات أخرى يمارسها الشعراء عند الحاجة إلى التقفية بالكسر ، من هذه الإمكانات والصـور التي استخدمها نزار في قوافيه ما يلي :

- أن يضيفها إلى ياء المتكلم ، كأن يقول في مقدمة قصيدة " نهداكِ " ص٦٩

سمراءُ صبّي نهـدكِ الأسمر في دنيا فمي
نهداكِ نبعـا لـذّةٍ حمراء تشعل لي دمي

- أو أن يختتم الفعل بنون الوقاية وبعدها ياء المتكلم، كقوله في مقدمة قصيدة" إلى عينين شماليتين "ص ٢٩٢

استوقفتني والطريق لنا ذاتُ العيون الخضر تسألني

- وقد يكون الكسر بإضافة ياء المخاطبة المؤنثة ، كقوله في مقدمة قصيدة " المايوه الأزرق " ص٢٣٠

مرحبًا .. ماردة البحر .. على الأشواق طوفي

- وقد يأتي الكسر بإضافة ياء النسب إلى نهاية الاسم ، كما في مقدمة قصيدة " زيتية العينين " ص٤٢ :

زيتيـة العينين .. لا تغلقي يسلم هذا الشفق الفستقي

- أو بضمير الخطاب ، الكاف كما في مقدمة قصيدة " مني " ص ٩١

إن رف يومًا .. كتابي حديقـــة في يديكِ

أو ضمير الغائب ، كما في مقدمة قصيدة " أيظن " ص ٤٠١

أيظن أني لعبـة بيـــديهِ ؟ أنا لا أفكر في الرجوع إليهِ

- وقد يأتي نهاية المضارع مكسورًا بعد أداة من أدوات الجزم ، كقوله في مقدمة قصيــدة " فــم " ص ٥٨

في وجهها يدور كالبرعمِ بمثله الأحلام لم تحلُمِ

ب ـ القوافي الملازمة للفتح ، تأتي لديه بأشكال متعددة ولأسباب متباينة من أهمها :

- اتباعها بهاء السكت الساكنة ، تكرر ذلك في مواضع كثيرة ، من أشهرها قوله في مقدمة قصيدة " بلادي " ص ٩٥

من لثغة الشحرور من   بحة نـاي محزنة

أو قوله في مقدمة قصيدة " رسالة " ص ١٣٩

وأخيرًا أخذت منها رسالة   بعد عام لم تكتبي لي خلاله

- وقد يكون الفتح بإضافة نا الفاعلين ، كقوله في مقدمة قصيدة " سؤال " ص ١١٧

تقول حبيبي إذا ما نموت   ويدرج في الأرض جثماننا
إلى أي شيء يصير هوانا   أيبلى كما هي أجسادنا ؟

أو في مقدمة قصيدة " وشاية " ص ٢٤٠

ألنت الذي يا حبيبي نقلتَ   لزرق العصافير أخبارنا

- أو بإضافة الضمير " ها " للمؤنثة ، كقوله في مقدمة قصيدة " في المقهى " ص٣٦

في جواري اتخذت مقعدها   كوعاء الورد في اطمئنانها

- وقد يكون الاسم منصوبًا مؤكدًا بألف الإطلاق ، كقوله في قصيدة " اكتبي لي " ص ٢٦

إلي اكتبي ما شئت إني أحبه   وأتلوه شعرًا ذلك الأدب الحلوا

- وقد ينتقي للقافية المفتوحة اسمًا مقصورًا ،كما في مقدمة قصيدته " ورقة إلى القارئ " ص١٥

كميس الهـوادج شرقيةٌ   ترش على الشمس حلو الحدا
كدندنة البدو فوق السرير   من الرمـل ينشف فيه النـدا

- أو يأتي بالماضي مبنيًا على الفتح منتهيًا بألف الإطلاق كقوله في مقدمة قصيدة " بعد العاصفة " ص٤٨٦

أتحبني بعد الذي كانا   إني أحبك رغم ما كانا

ج ـ أما القوافي الملازمة للضم فتأتي لديه في الصور التالية :

- أن يكون الاسم مبتدًا ، كما في قوله في مقدمة قصيدته " إلى لئيمة " ص٢٤٨

ماذا لديكِ فعندي ؟ من راحتيكِ اعترافُ

- أو قد يكون الاسم خبرًا للمبتدأ ، كما في قوله في مقدمة قصيدة " أحبك " ص٦٠

أحبك لا أدري حدود محبتي   طباعي أعاصير وعاطفتي سيل

- وقد يكون الاسم فاعلاً ، كما في قوله في مقدمة قصيدته " مكابرة " ص٢٢

تراني أحبك لا أعلمُ   سؤال يحيط به المُبهَمُ

- وقد يكون اسمًا لكان أو أحد أخواتها ، كقوله في مقدمة قصيدة " بيت " ص١٠٣

قالت حرام أن يكون لنا   على أراجيح الضيا بيت

- أو يكون فعلاً متصلاً بتاء الفاعل للمتكلم ، كما في قوله في مقدمة قصيدة " ديك الجن الدمشقي " ص٥٤٩

إني قتلتك واسترحتُ يا أرخص امرأة عرفتُ

- وربما اتصلت به الهاء (ضمير الغائب) ، كما في قوله في مقدمة قصيدة " أعنف حب عشته " ص٧٢٢

تلــومني الـدنيا إذا أحببـــتــــهُ
كأنني ... أنا خلقت الحب واخترعتهُ

د ــ القوافي الملازمة للسكون : أجاد نزار توظيفه لحركة السكون في قصائده منوعة القوافي ليعبر بها عن مشاعر معظمها حزينة ومحبطة ، كما ذكرنا في اليوميات ، أو ربما لتكون هذه الحركة هي الرابط الموسيقي الخفي الذي يربط أجزاء القصيدة التي تنوعت قوافيها .

وفي القوافي الموحدة لا عذر له في التسكين ، ربما كان في ذلك هروب من الحركة الإعرابية ، عاملاً بالقول : سكّن تسلم ، وخصوصًا إذا تدافعت المعاني وازدحمت الألفاظ ، فآثر التسكين على الإقواء الذي هو عيب عروضي مكروه ، لجأ إلى السكون في مواضع كثيرة منها قوله في مقدمة قصيدته " إلى وشاحٍ أحمر " ص ١٥٤ :

سألتك كيف جمعت الجراحْ
فجاءت وشاحْ
يعربدُ . قنديلَ نارٍ ووهجٍ
بكف الرياحْ

فإذا ما قام بضبط قافيته كانت " وشاح " منصوبة ، وجاءت " الرياح " مكسورة ، وفي ذلك إقواء لا يرضى به ولا يقبله .

وكما ذكرنا أنه ليس هناك علاقة في الغالب بين البحر الشعري والمعنى المراد ، نقول أيضًا هنا إنه ليس هناك قوافٍ بعينها تصلح للتعبير عن معانٍ معينة ، وقوافٍ أخرى للتعبير عن معانٍ أخرى ، وأكبر دليل على ذلك أنه عندما نتتبع قوافي بحر من البحور وربطها بالدلالات أو الموضوعات التي اشتمل عليها هذا البحر ننتهي إلى هذه الحقيقة ، فبحر الرجز مثلاً هو أكثر البحور التي نظم فيها نزار ، استخدمه قالبًا فنيًا صاغ فيه أفكارًا عديدة ومعانٍ متنوعة وأغراضًا متباينة نوع فيها في قوافيه ، كأن يصف به صدر المحبوبة في قصيدة " حلمة " ص١٢٩ بالراء المكسورة ، ويستخدم البحر نفسه والقافية ذاتها في

وصف خطابها في قصيدة " خطاب من حبيبتي " ص٤٢٤ ، ويلجأ إليه وإلى القافية نفسها ليعبر بهما عن الشكوى ، كما في قصيدة " دموع شهريار " ص٥٤٤ .

ويصف به كذلك مع قافية الفاء المضمومة ضفائر المحبوبة في قصيدة " إلى ضفيرتي ماس " ص ٢٩٤ ، وقد يستخدم نفس البحر ونفس القافية في تغزله في المحبوبة وتعجبه من نفسه لأنه لا يعترف بحبه لها ، في قصيدة " سر " ص٢١١ .

هذه الأمثلة وغيرها الكثير تؤكد ما نبهنا إليه من أنه ليس هناك علاقة مؤكدة بين نوع القافية والموضوع الذي تعبر عنه ، وهذا نفسه ما قلناه عن البحر الشعري .

خلاصة القول في القافية عند نزار

ظلت القافية من الركائز الأساسية التي اعتمد عليها نزار في أشعاره ، لم يتخل عنها بدعوى التجديد ، ولم يتحرر منها بدعوى المعاصرة ، كل ما استطاع أن يفعله هو أن نوّع القوافي في بعض قصائده بدءًا من الديوان الثالث حتى بالديوان الأخير ، لكنه فيما عدا هذه القصائد منوعة القـوافي نجـده يسير على نفس طريقـــــة القدماء في التقفية وما شاع لديهم شاع لديه .

اطردت طريقة نزار مع طريقة القدماء في نسبة استخدامه لقوافي الراء والباء والنون واللام والميم والدال . وكذلك في استخدامه للقوافي قليلة الاستخدام لدى القدماء وهي قوافي القاف والعين والفاء والحاء ، لكنه حاد عنهم في قلة نظمه على الهمزة وندرة استخدامه للجيم والسين برغم أنها من القوافي متوسطة الاستخدام لدى القدماء .

حاد عن طريقة القدماء أيضًا في لجوئه للقوافي المنوعة ، لكنه حتى في قوافيه المنوّعة ظل متحفظاً تجذبه القافية الموحدة من بعيد ، لم يشطح شطحات شعراء الشعر الحر ولا شعراء قصيدة النثر ، لم يبعثر كلماته على الصفحات ويطلب من المتلقي إعادة ترتيبها ، ولم يتحول الشعر لديه إلى نثر ، لم يضع أية لفظة تؤدي المعنى ، بل ظل يبحث عن الجانب الموسيقي ، وهو قد يقسم القصيدة منوعة القوافي إلى فقرات أو مقاطع طويلة يجعل كل مقطع بقافية موحدة كما في " فستان التفتا " ص ٣٨٥ ، و " جميلة بو حَيــرِد " ص ٤٤٩ ، و " رسالة إلى رجل ما " ص ٥٧٥ .

وقد ينوع في صوت القافيه ويثبت من حركتها كما فعل في قصيدة " الحب والبترول " ص ٤٤٥ و" قصيدة الحزن " ص ٧٠١ ، حيث جعل قوافي كل منهما منوعه مع تسكين نهاياتها كلها ليظل السكون هو الرابط المشترك الذي يجمع بين أسطرها المنوعة .

وقد يجعل كل شطري بيت بقافية موحدة مختلفة عما يسبقها وما يليها ، بدا ذلك وكان رائعًا في قصيدة " تطريز " ص ١٩٩ .

فالتنويع إذن في القوافي ليس تنويعًا عشوائيًا لديه ، بل هو تنويع مقنن ومقصود ، راعىٰ فيه التجديد ، لكن في ظل الروح العربية القديمة وفي ظل هذه النكهة العربية ، فنزار حتى في تنويعه للقوافي لم ينزع عنه ثوب القصيدة العربية القديمة ، لكنه أدخل عليه بعض التعديلات ليكون أنسب للتعبير عما يراد ، ويكون أقدر على عكس هذا الحشد من المشاعر وذلك الزحام من العواطف ، فكان هذا الشكل من التنويع في القافية .

يعــد دراســة أوزان الــشاعر وقوافيه ، والبحور الشعرية الشائعة لديه والنادرة ، والقوافــي التــي أكثــر منها في أعماله الشعرية ، والتي تندر نسبتها لديه ، وبعد دراستنا لحــركة هذه القوافي ونسبة الفتح أو الكسر أو الضم أو التسكين فيها ، وكذلك بعد دراسة نسبة القوافي المنوعة في قصائده ، بعد هذه الدراسة المستفيضة يمكن التساؤل عن العلاقة بــين طول القصيدة وبين نوعية التفعيلة التي يختارها الشاعر ، أي : هل هناك علاقة بين طــول القصيدة وبين البحر المستخدم ؟ ، وهل هناك علاقة كذلك بين طول القصيدة وبين القافية المستخدمة من حيث النوع والحركة ؟ ، هل لو اختار الشاعر لقصيدته قافية محببة لديه ، وكذلك انتقى للتعبير عن مشاعره بحرًا بعينه يميل إليه ، هل ذلك يغريه بإطالتها أو الاسترسال فيها ، والعكس بالعكس ، هل إذا لجأ لقافية مهجورة أو قلقة ، ولبحر لا يستريح إلــيه ، أيكون ذلك مبررًا لضرورة الإيجاز وعدم الاسترسال ؟ أم أن هناك عوامل أخرى تتحكم في هذه المسألة ؟ .

بدراســتنا لقوافــي نزار وحركاتها نجد أن الباء مثلاً من أكثر القوافي المستخدمة لديه والــشائعة على لسانه ، ونعلم أن الرجز هو أشهر البحور التي نظم فيها ، لكننا مثلاُ نجده فــي قــصيدة " استحالة " ص ٥٥٤ كتبها على الرجز واتخذ الباء قافية لها ، وكذلك من دواعي السهولة لديه أنه سكن قوافيها ، ومع كل ذلك نجده ينظمها من ستة أسطر ، أي أن هذه السهولة لم تغره بالإطالة أو الاسترسال .

وبالرغم من أن تنوع القوافي شائع لديه ويعطي له حرية الحركة وسهولة الانطلاق وقد يغــريه بالإطالة وخصوصًا إذا ساق قصيدته على بحر محبب لديه مثلا يأتي في المرتبة الثالــثة مــن حــيث نسبة استخدامه له ، وهو بحر الكامل ، فهو قد جمع كل هذه العوامل

وأتاحهـــا لنفسه في قصيدة " التفكير بالأصابع " ص ٥٤١ وجاءت مع ذلك مكونة من اثني عشر سطرًا .

وعلـــى العكـــس من ذلك ، فعلى الرغم من أن الحاء من أقل القوافي المستخدمة لديه ، حيث نجده لم يكتب عليها سوى ست قصائد من مجموع أعماله الكاملة ، ومع ذلك فالكثير مـــن قصائده على الحاء طويلة ، منها على سبيل المثال قصيدة " أنت لي " ص ١٩٥ التي بلغت خمسة عشر بيتًا .

وعلى الرغم من أن نسبة الضم في قوافيه أقل نسبة ، بلغت نسبة القوافي الملازمة للضم لديه ١٣% بالمقارنة بالكسر أو الفتح أو السكون إلا أن ذلك لم يقيده أو يمنعه من الاسترسال إذا ما اقتضى الأمر ذلك كما في قصيدة " عند امرأة " ص ١٦٩ ، والذي بلغ عدد أبياتها ٢٤ بيتًا .

وإذا نظـــرنا كـــذلك لبحور الشعر التي نظم فيها نجد أن كل القصائد التي مثلنا لها ـــ باستثناء قصيدة " التفكير بالأصابع " ـــ كانت من بحر الرجز ، وقلنا إن استخدامه لتفعيلة هذا البحر المحبب لم تغره بالإطالة في كثير من الأحيان كما مثلنا .

وعلى العكس من بحر الرجز نجد بحر الوافر ، فهو من أقل البحور استخدامًا لديه ، لم يكتب عليه سوى ثماني قصائد ، إلا أن هذا العدد القليل ، لا يدل على أنه كاره لهذا البحر أو لا يميل إليه ، ولم يمنعه مثلاً من أن يسترسل ويطيل في بعض قصائد كتبها عليه ، بل نجده يسترسل ويكتب عليه ديوانًا كاملاً هو ديوان " يوميات امرأة لا مبالية " ص ٥٨٣ .

فلـــيس البحـــر إذن هـــو الذي يطيـــل القصيدة أو يوجـــزها ، وكذلك ليس نوع القافية المـــستخدمة أو حركتـــها هو الذي يفعل ذلك ، ولكن الموضوع والدفقـــة الشعورية ومدى إحـــساس الشـــاعر بما يكتب ، ذلك هو الذي يجعلـــه يطيل أو يوجـــز ، والأمثـــلة على ذلك كثيرة :

فعندما أراد الشاعر عرض فكرة مسلم بها لا تحتاج إلى أخذ ورد ، بل عرضها والدليل عليها ، كتبها في سطور معدودة لتكون مركزة ومكثفة ، وتعطي أثرها ، كما فعل في قصيدة " استحالة " التي ذكرتها منذ قليل

ليس هناك امرأةٌ
تغتصب اغتصابْ
هل ممكنٌ
أن يقرأ الإنسانُ في كتابْ
حين يكون مغلقًا
أمامه الكتابْ
[استحالة ص ٥٥٤]

كما نراه في نهاية أعماله الكاملة ، وبعد أن طال سرد خواطره على الأوراق وامتد حديثه وحواره مع المحبوبة ، قرر أن يصمت ؛ فقال :

لأن حبي لكِ فوقَ مستوى الكلامْ ..
قررت أن أسكتَ .. والسلام ..
[كتاب الحب ص ٧٧٢]

وعلى العكس من ذلك نجده مثلاً في ديوانه " يوميات امرأة لا مبالية " يقدم له بقصيدة على بحر الرجز ، ثم تأتي اليوميات ، وهي بوح تفضي به امرأة شرقية ، تشكو من الضغوط العاطفية والمعاناة النفسية في ظل القهر والتسلط الذي يمارسه عليها الرجل في هذا المجتمع ، جعل نزار بطلته في هذا الديوان تتحدث باسم نساء الشرق كلهن ، تعرض لمشاكلهن وآلامهن وأحزانهن ، كما تعرض لطموحاتهن التي كبتتها قيود الشرق ، تتحدث فيها عن مأساتها في شرق يكيل بمكيالين : يعامل الرجل بقانون ويعاملها بنقيضه .
وتلك قضية يراها نزار لا تحتاج إلى إيجاز ، بل لا بد لها من استرسال وإطالة ، فكان ذلك في ديوان كامل ، وهذا دليل على أن طول القصيدة لا يكون لكتابتها على بحر يميل إليه الكاتب أو قافية مفضلة لديه ، بل لنوع التجربة والدفقة الشعورية التي تملكته عند كتابتها .

كما نلاحظ أيضًا أن نزارًا لم ينظم هذا الديوان في بحره الأثير والذي نظم فيه المقدمه ، بل خرج على بحر الوافر الذي هو أقل البحور استخدامًا لديه ، وذلك دليل على أن الذي يحركه ليس هو الميل الشخصي لهذا البحر أو ذاك ، ولكن العفوية والتلقائية التي يتمتع بها الشاعر عند الإبداع .

فالفكرة تتسلط عليه والعاطفة تظل متربصة به لفترة ما قبل الإبداع ، ثم يأتي الإبداع أي ترجمة هذه المشاعر وإخراجها للنور في شكل عمل فني ، ولحظة الإبداع هي لحظة لا وعي ، يقع تحت تأثيرها الشاعر ، فيبدأ ــ وكأنه مغيَّب عن الشعور ــ في التمتمة بكلمات قصيدته ، وكأن هاجسًا أو وحيًا خارجيًا هو الذي أوحى له بها ، فيبدأ في تدوينها بوزنها وقافيتها ، طالت أم قصرت ، فدور العقل يكون قبل الإبداع وبعده ، لكن لحظة الإبداع فلا دور للعقل أو الفكر فيها ، وذلك ما يؤكده أفلاطون بقوله : " إن الشاعر كائن أثيري مقدس ، ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقلــه ، ومــا دام الإنسان يحتفظ بعقــله فــإنه لا يستطيع أن ينــظم الشعر "[١] .

ونزار ذاته يقرر ذلك بقوله : " إن الشاعر لا يعرف عن قصيدته شيئًا .. لا يعرف مكان أو زمان ولادتها .. ولا يستطيع أن يتنبأ بجنس القصيدة إن كانت ذكرًا أم أنثى ، شقراء أم سمراء ، جذابة أم بعيدة عن القلب "[٢] وهو يشبه التجربة عندما تفاجئه بالزلزال الذي يضربه ، لا يعرف له موعدًا أو مكانًا ، فهي لحظة إبداع لا دور للعقل فيها ، ربما كان ذلك سببًا في أن معظم الشعراء القدماء ، منهم جرير مثلاً والفرزدق عندما كانوا لا يبدعون إلا بتغييب عقولهم بشكل ما ، وفي ذلك دليل على أن العقل والفكر معوق للإبداع والشاعر يبدع بفطرته وطبيعته .

---

١ محمد مندور " فن الشعر " ص ٣٣

٢ مفيد فوزي " نزار وأنا " ص ٥٩

القوافي الداخلية

كانت القافية لدى الشاعر القديم من العناصر الأساسية في بنائه الشعري ، وشغلت مساحة كبيرة من تفكيره ، وظلت مراعاة القافية من أهم العناصر التي يسعى لتحقيقها كل شاعر ، فكان يُقبَل منه الخطأ في النحو أو الصرف ولا يُقبَل منه الخطأ في القوافي ، وربما كانت كثرة المصطلحات التي تتعلق بالقافية ، وكثرة الأسماء التي أطلقوها على حركاتها ، من توجيه وحذو ورسّ وإشباع ونفاذ ومجرى .. إلى آخره ، وأيضًا تعدد المصطلحات التي أطلقوها على نوع الخطأ الذي يرتكبه الشاعر من إقواء وإصراف وسناد ردف وسناد تأسيس ، كل هذه المصطلحات تبين بلا شك مدى اهتمامهم بقوافيهم وحرصهم على سلامتها كحرصهم على سلامة بحورهم ، وربما كان هذا التقييد وهذه الصرامة من أهم الأسباب التي دعت الشعراء المحدثين إلى ضرورة التحرر من هذه القيود أو التخفف من وطأتها وأن تتاح للشاعر شيء من الحرية في تعامله مع هذا العنصر الموسيقي .

والحقيقة أن الدعوة إلى هذا التحرر لم يكن وليد العصر الحديث ، بل نجد جذورها الأولى تمتد حتى العصر العباسي ، الذي ازدهرت فيه ألوان الغناء وتعددت الأنغام وتعقدت ؛ فتطلب ذلك نوعًا من الشعر تتعدد فيه القوافي ليسهل غناؤه وتلحينه ، وهنا بدأ الشعراء ينوعون في نظام القافية ، بل وفي الأوزان أيضًا ، " من هنا تتابعت حركات التجديد في النوتة الموسيقية على حياء فظهرت " المواليا " ، و" الدوبيب " و" القوما " و" المزدوجات " ، ثم كانت " المسمطات " [١] ، " واستمر هذا التجديد يشق طريقه في يسر ورفق حتى بلغ ذروته أيام الموشحات الأندلسية " [٢] .

" وانطوت صفحة الموشح بعد ذلك إلى أن قُدِّر له أن ينبعث من جديد في القرن الماضي ويبلغ شأواً جديدًا في الربع الأول من القرن الحالي على أيدي شعراء المهجر ــ أو عرب أميركا ــ بصورة خاصة " [٣] ، ثم كانت دعوة أصحاب المدرسة الحديثة التي أشرنا إليها في بداية الحديث عن القافية .

---

١ د. رجاء عيد " التجديد الموسيقي في الشعر العربي " ص ١٥٨ وما بعدها
٢ د. إبراهيم أنيس " موسيقى الشعر " ص ٣٠٠
٣ د. محمد مهدي البصير " الموشح في الأندلس وفي المشرق " ص ٨٣ نقلا عن " فن التقطيع الشعري والقافية " د. صفاء خلوصي مكتبة المتنبي ببغداد ط ٥ سنة ١٩٧٧ ص ٣٣١ ، وانظر كذلك د. إبراهيم أنيس " موسيقى الشعر " ص ٣٤١

وبنظرة إلى القوافي التي وردت في الأعمال الكاملة لدى نزار ، والقصائد التي نوع في قوافيها ، نجد أن التنويع في القوافي جاء في الصور أو الأشكال التالية :

١- قد ينوع في القوافي دون تكنيك خاص ، غير أنه يجعل مجموعة من الأسطر بقافية معينة ، ثم يغيرها إلى قافية أخرى تستمر معه لبعض الأسطر وهلم جرا ، دون الارتباط بعدد معين من الأسطر ، ودون تحديد دقيق لموضع القافية ، أي أن سطوره قد تطول وقد تقصر ، يظهر هذا النظـام كما في قصيـدة " التفكير بأصـابعي " ص ٥٤١ ، والتي يقول فيها :

ماذا يهمك من أكونُ ؟
حجر .. كتابٌ .. غيمةٌ ..
ماذا يهمك من أكونُ ؟
خَليكِ في وهمي الجميل ..
فسوف يقتلك اليقين ..
ماذا يهمك من أنا ؟
ما دمت أحرث كالحصان على السرير الواسع ..
ما دمت أزرع تحت جلدك ألف طفل رائع ..
ما دمت أسكب في خليجكِ
رغوتي وذوابعي ..
ما شأنُ أفكاري ؟ دعيها جانبًا
إني أفكر عادةً بأصابعي ..

- وهي من بحر الكامل ، بدأها بالنون المضمومة من السطر الأول للسطر الخامس ، ثم انتقل إلى العين المكسورة من السطر السابع وحتى نهايتها ، وفصل بينهما في السطر الثاني بالنون المفتوحة .
- أما عن موضع القافية فليس لها قانون يحكمه ، فهي في السطر الأول بعد تفعيلتين ، وفي السطر الثالث بعد أربع تفعيلات ، وفي الخامس بعد أربع تفعيلات ، ثم جاءت في السطر السادس بعد تفعيلتين ، وفي الأسطر السابع والثامن والعاشر بعد أربع تفعيلات ، وفي السطر الثاني عشر بعد ست تفعيلات .

٢- قد يقسم القصيدة إلى مقاطع تطول أو تقصر بحسب الدفقة الشعورية أو حجم الانفعال الذي تأثر به ، وتتفاوت فيه أطوال الأسطر وبالتالي تتفاوت موضع القافية دون تكنيك خاص ، ويجعل لكل مقطع قافية خاصة به ، قد يكررها في مقطع آخر أو لا يكررها ، ظهر هذا الشكل في قصائد كثيرة منها قصيدة " رسالة إلى رجل ما " ، وهي القصيدة التي مهد بها لديوانه " يوميات امرأة لا مبالية " ص ٥٧٥ والتي يقول في مطلعها الأول :

يا سيدي العزيزْ
هذا خطاب امرأة حمقاءْ
هل كَتَبت إليكَ قبلي امرأةٌ حمقاءْ
إسمي أنا ؟ دعنا من الأسماءْ
رانيا .. أم زينبْ
أم هندٌ .. أم هيفاءْ
أسخفُ ما نحمله - يا سيدي - الأسماءْ

• والقصيدة من خمسة مقاطع ، ذكرت منها فقط المقطع الأول ، جعل القافية في المقطعين الأول والثاني الهمزة الساكنة ، وجاء السكون موفقًا ؛ لأنه يعكس الخوف والصوت المكتوم الذي تبدأ به الكاتبة التعبير عن شكواها ، ثم تتجرأ الفتاة بعد ذلك شيئًا فشيئًا ويعلو صوتها وتتخلى عن الرهبة ، يواكب ذلك تغيير القافية في المقطع الثالث إلى الباء المكسورة ، وفي المقطع الرابع إلى الراء المكسورة ، ثم تختتم الفتاة شكواها في المقطع الخامس وتعود فيه إلى الهمزة الساكنة تعبيرًا عن بعض الهدوء واستعادة الأنفاس قبل الاسترسال في اليوميات ، لتبدأ من جديد مرحلة أخرى من البوح .

• أما عن ترتيب القوافي ومكانها من الأسطر فجاء كالتالي :

- في المقطع الأول توالت القوافي بعد التفعيلة الخامسة فالرابعة فالثالثة فالرابعة فالرابعة .

- وفي المقطع الثاني توالت القوافي بعد التفعيلة الخامسة فالرابعة فالسادسة فالرابعة فالخامسة فالخامسة .

- وفي المقطع الثالث توالت القوافي بعد التفعيلة الثامنة فالرابعة فالرابعة فالثالثة فالرابعة فالرابعة فالسادسة فالتاسعة .

- وفي المقطع الرابع توالت القوافي بعد التفعيلة الرابعة فالخامسة فالرابعة فالخامسة فالخامسة فالثانية فالخامسة فالخامسة فالسابعة .

- وفي المقطع الخامس توالت القوافي بعد التفعيلة السادسة فالرابعة فالرابعة فالخامسة فالتاسعة فالخامسة فالسادسة فالسابعة فالرابعة .

تكررت هذه الطريقة في قصـــيدة " تعوَّد شعــري عليك " ص ٥٢٦ ، والتي يقــول في مقطعها الأول :

تعوّد شعري الطويلُ عليكْ
تعوّدتُ أرخيهِ كلَّ مســاءْ
سنابلَ قمحٍ على راحتيكْ
تعوّدت أتركـــه يا حبيبي ..
كنجمة صيفٍ على كتفيكْ ..
فكيف تَملُّ صداقة شعري ؟
وشعري ترعرع بين يديكْ .

- قسَّم نزار قصيدته هذه إلى أربعة مقاطع ، جعل قافية المقطع الأول والثالث الكـــاف الساكنة ، وقافية المقطع الثاني النون الساكنة ، وجعل اللام الساكنة قافية للمقطع الرابع .
- ورغم تنوع أصوات القافية إلا أن ما يجمعها هو حركة السكون ، فالقوافي في المقاطع كلها ساكنة ، وربما لجأ للتسكين هروبًا من الإقواء ، أو تحقيقًا للتفعيلة الأخيرة ، وأظن أنه لجأ إليها تعبيرًا عن العاطفة الحزينة التي سيطرت على صاحبتها في هذا الموقف ، فصاحبتها تشعر بالأسى والانكسار لهذا الفراق المفاجئ بعــد سنوات ثلاث من علاقة الحب ، فكان التعبير بالسكون ترجمة لمشاعر هذه النفس الحزينة المنكسرة ، وتعبيرًا تأمليًا فيه اجترار للذكرى وتأمل أسباب الفراق ، ودعوة هادئة لعدم الفراق ، لذلك وفق نزار في اختيارها .
- نلاحظ هنا أنه لم ينوع فقط في قوافي المقاطع ، بل نجده أحيانًا ينوع القوافي في المقطع بصنع قوافٍ داخلية ، كما فعل في المقطع الثاني ، فالقافية الرئيسة فيه هي النون الساكنة قفى بها السطرين الأول والثاني ، ثم جعل السطرين الثالث والرابع بقافية جانبية هي الراء المفتوحة وهاء السكت ، ومن جديد يعود للنون الساكنة في السطر الخامس ، ويقفي السطرين السادس والسابع بقافية ثانوية أخرى هي الراء الساكنة ، ثم يعود إلى القافية الأصلية في السطر الثامن ، ليبدأ من جديد في الأسطر التاسع والعاشر والحادي عشر بقافية فرعية أخرى هي الياء المفتوحة ، وفي السطر الثاني عشر يعود للقافية الأصلية ، ثم يختتم هذا المقطع بالياء المفتوحة .

٣- قد يقسم القصيدة إلى مقاطع تطول أو تقصر بحسب الدفقة الشعورية أن يجعل هنا لكل مقطع قافية خاصة به ، قد يكررها في مقطع آخر أو لا يكررها ، وتختلف طريقتها هنا عن سابقتها أنه ينطلق هنا مع بداية كل مقطع بمن جملة محورية ، وتتكرر معه حتى نهاية القصيدة والأمثلة لهذا النوع من القصائد كثيرة ، نذكر منها :

قصيدة " يوميات قرصان " ص ٤٩٤ والتي يقول في بداية مقطعها الأول :

عزيزتي ،
إذا رجعت لحظةً لنفسي
أشعرُ أن حبّنا جريمَه ..
وأنني مهرج عجوز
يقذفه الجمهور بالصفير والشتيمه

بدأ الشاعر القصيدة بكلمة " عزيزتي " التي جعلها مدخلاً للحديث ، ثم تبدأ مقاطعه الثلاثة بالجملة المحورية في بداية كل مقطع " إذا رجعت لحظةً لنفسي " ، وجاء المقطع الأول قافيته الميم المفتوحة وهاء السكت ، والمقطع الثاني قافيته الراء المكسورة ، وجاء المقطع الثالث وقافيته الراء المفتوحة وهاء السكت .

وبدت هذه الطريقة أيضًا في قصيدة " أحبك جدًا " ص ٦٧١ والتي يقول في مطلعها :

أحبُّكِ جدًا ..
وأعرف أني تورّطت جدًا
وأحرقتُ خلفي جميعِ المراكِبْ ..
وأعرفُ ني سأهزمُ جدًا ..
برغم ألوف النساءِ
ورغم ألوفِ التجاربْ

قسَّم نزار هذه القصيدة إلى خمسة مقاطع بدأ كل مقطع بالجملة المحورية " أحبُّكِ جدًا " جعل الباء الساكنة هي قافية المقطعين الأول والثاني ، والراء الساكنة هي قافية المقطعين الثالث والرابع ، والياء المفتوحة وهاء السكت قافية للمقطع الأخير .

تكررت هذه الطريقة كذلك في قصيدة " مع بيروتية " ص ٦٨٩ ، والتي مطلعها :

لم يبقَ سوانا في المَطعَم ..
لم يبق سوى
ظل الرأسين الملتصقين ..
لم يبق سوى
حركات يدينا العاشقتين ..

قسَّم نزار هذه القصيدة إلى ثلاثة مقاطع ، افتتح كل مقطع بالجملة المحورية " لم يبقَ سوانا في المَطعَم " ، وجعل الياء الساكنة والنون قافية المقطع الأول ، ونوَّع في قوافي المقطع الثاني ما بين الياء والنون الساكنة ، و الياء المفتوحة ، ثم جعل قافية المقطع الثالث الألف والنون المكسورة .

٤- ومن صور التنويع في القوافي لديه في بعض القصائد العمودية أنه يجعل في بعض قصائده كل بيت من شطرين مصرعين وبقافية واحدة قد تتكرر أو لا تتكرر، ويستمر على هذا النظام حتى نهاية القصيدة ، ومثال هذا النوع من التقفية قصيدة " تطريز " ص ١٩٩ ، والذي يقول في بدايتها :

من نهـــــوند أم رَجَــــز   أم مِن جراحاتِ الكَـرَز ؟
من انهـــدال المخمَـل   وعـــزّةِ التخَيـُّــــــل
كنـتِ .. وقال الله لي :   أدميـــتُ فيهـا مِعولـي

وهي كما نرى من " المزدوج " ، ومن الرجز ، وأكثر ما يكون المزدوج من بحر الرجز ، يقول دكتور صفاء خلوصي : " وهناك نوع من الرجز يعرف بالمزدوج ، وهو ما التزم في شطريه حرف أو حرفان تصريعًا أو تقفية ". ويعرف ما ينظم بهذا البحر بالأرجوزة وهو على الأغلب من الشعر الحماسي الارتجالي الذي كان ينظم عادة وسط المعارك ويندر أن نجد شعر نسيب أو غزل في هذا البحر (١)

ويرى الدكتور إبراهيم أنيس أن من شعرائنا من جاوز أغراض المزدوج في العصر العباسي وما يليه كالوصف .. أو في نظم أناشيد الأطفال (٢)

وأرى أن نزارًا قد جدد في هذا النمط الموسيقي بأن صب فيه هذه الأرجوزة من الغزل .

وهي لا تختلف شكلاً من بعيد أو من قريب عن مزدوجة أبي العتاهية المشهورة والتي وسمها " بذات الحكم والأمثال " وعدتها أربعة آلاف بيت ، والتي منها :

---

١ د. صفاء خلوصي " فن التقطيع الشعري والقافية " ص ١٢٣
٢ د. إبراهيم أنيس " موسيقى الشعر" ص ٣٠٠

حسبُكَ ممــا تبتغيــه القــوتُ   ما أكــثرَ القوتَ لِمَن يمــوتُ
الفقـــــرُ فيمــا جاوز الكَفــافا   من اتّقى الله رجـــا وخـــافا
هي المقادير فلُمني أو فَــذَرْ   إن كنت أخطأت فما أخطأ القدرْ (١)

والفارق أن مزدوجة نزار بهذا الشكل من مجزوء الرجز ، بينما مزدوجة أبي العتاهية من الرجز التام .

٥- وصورة أخرى من صــور التجــديد الموسيقي لــدى نزار تتمــثل في موسيــقى ديوان " سامبا " ، فهذا الديوان أو هذه المطولة " تصوير منغوم للرقصة المعروفة ، تلاعب فيهــا نزار بتفعيلة " الرمل " ، وشد بعض أوتار آلته وترك الباقية ، وكأنه أضاف آلة جديدة (٢) يقول عنه نزار : " إن سامبا على سبيل المثال هي عمل من أعمال الموسيقى الصرفة ، وإذا جردناها من ثوبــها الموسيقي لا يبقى منها شيء "(٣)، كتبها في إحدى وأربعين مقطوعة ، استخدم فيها كلها تفعيلة الرمل " فاعلاتن " ، مقطوعاتها ليست كمقطوعات ديوان كتاب الحب ، فهي من حيث الشكل على هيئة رباعيات ؛ لأن كل واحدة منها تتكون من أربعة أسطر ، بينما هي من حيث البناء الداخلي أقرب ما يكون من الموشحات التي تتكون من مطلع وقفل ودور ، فالسطر الأول هو المطلع والسطر الأخير هو القفل بنفس قافية المطلع ، بينما السطران الثاني والثالث يمكن اعتبارهما غصني الدور ، وهما بقافية واحدة .

والجديد هنا أنه جعل المطلع والخاتمة من تفعيلة واحدة ، بينما جعل كل غصن من تفعيلتين ، وهكذا سار في كل المقطوعات .

وهذا الشكل الشعري ليس عربيًا في أصله ، فأصله الدوبيت الذي انتشر في بيئة النجف بالعراق ، وكان يعتمد على الأوزان الفارسية ، واتخذه كثير من الشعراء العرب قالبًا فنيًا لهم ، لكنهم صاغوه على البحور العربية وخاصة بحر الوافر والخفيف والرمل(♠) ، وقد اختار نزار له بحر الرمل . مثل قوله في المقطوعة الأولى :

---

١ د. حسين نصار " القافية في العروض والأدب " ص ١٦٢
٢ د. ماهر حسن فهمي " نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة ، دراسة في فن الموازنة " ص ١٩٣
٣ نزار قباني " قصتي مع الشعر " ص ٦١
♠ الدوبيت والرباعية تناولهما أ.د. حسين نصار بتوسع في كتابه " القافية في العروض والأدب "

غطّ قوسَه
في شرايين الشّفَقْ
خشب القوسِ احترَق
حين مسّه

وفي المقطوعة الثانية :

وأشارا
فعلى ضلعِ الكمَنجا
وتر يسفح وهجا
وشرارا

سار عى هذه الطريقة في التقفية في كل مقطوعات هذا الديوان ، ماعدا المقطوعة الأخيرة التي جعل فيها السطر الأول والثالث بقافية واحدة ، وجعل السطرين الثاني والرابع بقافية أخرى .

وفي هذا الديوان يبدو حياد نزار عن الطريقة القديمة في بناء القصيدة العمودية ، أو هو يعتبر مرحلة متطورة من مراحل خروجه على نظام الشعر العمودي وانحرافه عن نهج القدماء في بناء قصائدهم .

ولم يكن ديوان سامبا هو أول تجاربه الفنية التي صاغها على هذا الشكل وبهذه الطريقة ، فقد ظهرعنده من قبل في قصيدة عودة أيلول صـــ ٢٧٣ ، والتي يقول في المقطوعة الأولى :

لا زيــت لا قشّـــــه
لا فحمة في الـــدارْ
جهّز وجـــــاق النارْ
في حلمتي رعشَه

مع الفارق أنه في هذه القصيدة يوحد أعداد التفعيلات في كل سطر ، وقد يقفي السطر الأول والثالث في بعض المقاطع بقافية ويقفي الثاني والرابع بقافية أخرى ، كقوله في المقطع الثاني:

أيلـــول للضـــمّ
فمـــد لي زنـدك
هل أخبروا أمــي
أني هنـا عندك؟

نعود للبناء العروضي لمقطوعات سامبا والذي يمكن منه استخلاص ما يلي :

ـ معظم تفعيلات المطالع والأقفال جاءت تامة " فاعلاتن " لا يصيبها في الغالب إلا الخبن

ـ أما عن تفعيلات الوسط أو القلب فقد يصيبها الحذف كما في التفعيلة الثانية من القلب في المقطوعة الأولى ، وقد يصيبها القصر كما في التفعيلة الثانية من القلب في المقطوعة الرابعة والحادية عشرة .

ـ نزار قباني إذن لم يتبع منهجاً معيناً في بنائه العروضي لمقطوعات هذا الديوان غير ما قلناه من أنه جعل المطلع والقفل من تفعيلة واحدة ، وقفاهما بقافية واحدة ، وجعل الوسط من تفعيلتين ، قد يصاب المطلع ببعض العلل ، وقد تكون من نصيب القلب دون شرط أو تقنية معينة .

ـ نلاحظ أيضًا أن هذا الديوان ربما يكون أقل دواوين نزار إصابة بالعلل والزحافات ، جاء سلسًا سلاسة رقصة السامبا التي لاحظناها في سيمترية مقطوعات وسهولة ألفاظه وعذوبة معانية وانسيابية سطوره دون زيادة أو نقصان .

الفصل الثاني : الدراسة الصرفية الدلالية

المبحث الأول : أوزان الفعل ودلالاتها

الفعـل لغة : الحدث أو المعنى المدلول عليه بالمصدر ، فهو في اللسان [فعل] : " كناية عن كل عمل متعدٍ أو غير متعدٍ فعل يفعَل فَعلا وفِعلا ، الاسم مكسور والمصدر مفتوح " ، وهو في القاموس المحيط [فعل] : " كناية عن كل عملٍ متعدٍ" .

الفعـل اصـطلاحًا : وكما يعرفه سيبويه بقوله : " أمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء ، بنيت لما مضى ، ولما يكون ولم يقع ، وما هو كائن لم ينقطع " (١)

أو هـو بمعنـى أبسط : كل كلمة دلت على حَدث واقترنت بأحد الأزمنة الثلاثة . وينقسم الفعل من ناحية التركيب إلى مجرد ومزيد :

فالفعـل المجرد : ما كانت حروفه كلها أصلية وهو من الثلاثي على فَعَل ، فَعِل ، فَعُل ، ومعانـيها كثيرة وأكثر من أن تحصى ؛ لذلك لن نتعرض له عند دراسة أوزان الفعل عند نـزار ، ومن الرباعي على فَعْلَل ، أما مزيد الثلاثي فهو إما أن يكون بحرف ، وأوزانه : أفعل ،وفعَّل ،وفاعل ، أو بحرفين ، وأوزانه : افتعل ،وانفعل ،وافعلَّ ،وتفعَّل ،وتفاعل ، أو بـثلاثة ، وأوزانـه : استفعل ،وافعوعل ،وافعوَّل ،وافعالَّ ، ومزيد الرباعي يكون بحرف علـى وزن واحـد هـو تفعلـل ، أو يكون بحرفين على وزنين ، هما : افعنلل ،وافعللَّ ومما تجدر الإشارة إليه أن الصيغ المزيدة بحرف أكثر شيوعًا من المزيدة بحرفين ، وهذه أكثر شيوعًا من المزيدة بثلاثة أحرف ، تلك التي لا تألف الألسنـة منهـا سوى صيغـة " استفعل " ونادرًا ما تستخدم الصيغ الأخرى (٢)

ومممـا تجـدر الإشارة إليه أيضًا أن هذه الزيادات " ليست قياسًا مطردًا ، فليس لك أن تقول في ظرف : أظرف ، وفي نصر : أنصر .. وكذلك لا تقول نصَّر ولا دخَّل ، وكذا في غير ذلك من الأبواب ، بل يحتاج في كل باب إلى سماع استعمال اللفظ المعين ، وكذا استعماله في المعنى المعين " (٣) .

---

١ سيبويه " الكتاب " تحقيق عبد السلام هارون طبعة الهيئة العامة للكتاب ط٢ سنة ١٩٧٧م ١: ١٢

٢ د. عبد الصبور شاهين " المنهج الصوتي للبنية العربية " مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي ، سنة ١٩٧٧م ص ٧٣

٣ الشيخ الرضي " شرح شافية ابن الحاجب " ١: ٨٤

والأغلب أن تجيء هذه الأبواب [المزيدة] مما جاء منه فعل ثلاثي ، وقد تجيء مما لـــم يأت منه ذلك كألجم وأسحم ، وجلّد وقرّد ، واستحجر الطين واستنوق الجمل ، ونحو ذلك وهو قليل بالنسبة للأول [١] .

وبإحـــصاء بسيط لأوزان الفعل المزيد يمكننا أن نتبين أن نسبة الأفعال المجردة في اللغة العربية تبلغ بالنسبة إلى الأفعال المزيدة ١: ١٥ ، وكما أن هناك مجردًا لا يأتي منه مزيد على كل الأوزان فهناك أفعال مزيدة ليس لها مجرد ؛ فعدد الأوزان المزيدة إذن هي الأكثـــر شيوعًا واستخدامًا لدى أصحاب اللغة من الأفعال المجردة التي ندر فيها الرباعي المجرد ، وبالتالي فنسبة المزيد إلى الثلاثي المجرد تمثل تقريبًا خمسة عشر ضعفًا.

يدور هذا المبحث حول الدراسة الدلالية لأوزان الفعل ، ودراسة الدلالة إما أن تكون دراســـة عامـــة بمعنى أن ندرس في هذه الصيغ صور تغير الدلالة وأسبابها ، أو دراسة خاصـــة تعنـــى ببيان مدى التحقق الدلالي لأحرف الزيادة في الأفعال المزيدة ومطابقتها للعرف اللغوي أو الخروج عليه .

---

١ الشيخ الرضي " شرح شافية ابن الحاجب " ١: ٨٥

عــند دراســة أوزان الأفعــال المزيدة عند نزار وربطها بالدلالة التي تحملها أحرف الــزيادة بــدا أن نــزارًا في استخدامه لهذه الصيغ كان ملتزمًا إلى حد بعيد بالدلالة التي وضــعت لحــروف الزيادة ، وبالتالي تصلح دراسة الأوزان وربطها بالمعاني في مبحث أسـلوبية الاطــــراد لا أســلوبية العدول التي نطبقها في هذا الباب ؛ لأن النماذج الفعلية موضـــع الدراســة جاءت مطردة مع العرف اللغوي السائد وغير معدولة عنه ، ربما لن نتعرض في هذه الدراسة لدلالات حروف الزيادة إلا مع وزن " تفاعل " ؛ حيث ظهر في نماذج كثيرة من أفعاله العدول عن الدلالات المتعارف عليها لهذا الوزن .

قــبل التعمق في هذه الدراسة الدلالية يجب أن نسجل هذه الملحوظات التي تبدو وثيقة الصلة بها ، وتتعلق بالفعل وأوزانه عند نزار بصفة عامة ، وفيها حياد عن اللغة المعيارية وعدول عنها ، بدا في مظاهر متعددة ، يمكن أن نذكر أشهرها :

ـــــ حــياده في بادئ الأمر عن اللغة المعيارية الفصيحة إلى لغة سهلة مبسطة يطرب لها المثقف ويعجــب بها ، ويفهمها العامي ويتذوقها ، عن هذه اللغــة يقول نزار : " لقد نزل الــشعر عــن أرســتقراطيته ، ولم يعد لهو النبلاء ومتاع الخلفاء ، ونحن إذا نادينا بشعر هامس كلغة الحديث اليومي ، فهذا لا يعني بالطبع الهبوط به إلى ظلمات الأزقة ومستنقع العامــية ، كــل ما نطلبه أن يكون شعرنا في المرحلة الثقافية التي نحن فيها صورة لهذه الثقافة وانعكاسًا لها ، .. قد لا تكون هذه اللغة أكاديمية مائة بالمائة ، وقد لا تكون معجمية مائة بالمائة ، لكنها على كل حال تشبهنا ، إنها جزء من شفاهنا ، من حناجرنا من كتبنا ، من جرائدنا ، من رسائلنا ، إنها اللغة التي نحب بها ونضحك بها ونبكي بها " (١)

ويــؤكد هذا الرأي د. ماهر حسن فهمي بقوله : " وأكبر الظن أن الدارسين بعد أجيال ســوف يقــدرون صنع نزار .. في حفظ كثير من عبارات المثقفين في حياتهم اليومية ، خصوصًا أساليب السيدات في مخاطبة الرجال ، وأساليب الرجال في مخاطبة السيدات في لحظات الحب والعتاب والغضب " (٢)

١نزار قباني " الشعر قنديل أخضر " منشورات نزار قباني لبنان سنة ١٩٧٨م ، ص ٤٣

٢ د. ماهر حسن فهمي " نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة ـ دراسة في فن الموازنة " ، ص ١٦٢

ــ وملمح آخر من ملامح حياده عن اللغة المعيارية في استخدام الأفعال يتمثل في كثافة الأفعــال الحــسية لديــه ، تلــك السمة التي يسميهــا البعض بــ " محسوسية الوصف " Concreteness بما يعطيه جزءًا من الواقع" [١] ، فالأفعال ذات الدلالات الحسية ترد لديه بــصورة أكثــر مــن الأفعال ذات الدلالات المعنوية ، تلك الأفعال المادية التي تخاطب الحواس وتدرك بالسمع والبصر واللمس والشم والتذوق .

وذلك ما يؤكده دكتور صلاح فضل بقــولــه : " إن شعرية نزار قباني تعود في ذيوعها إلى ما يسمى قانون الاستجابة البدائي الذي يجعل الموقف الجمالي مرتكزًا على المنبهات الحــسية الحادة مثل منبهات البصــر والشــم واللمس والذاكرة " [٢] والنماذج التي تعكس هذا الملمح وتؤكده كثيرة بشكل لا يمكن معه الإحصاء ، لكننا يمكن أن نمثل لها بمجموعة مــن الأفعــال ، منها : امتصَّ : " وتمتص أهدابي انحناءات ريشة " ص٢٦ ، تغلغل : " تغلغلت في بــال الحروف مشاتلاَ " ص٢٧ ، جرَّ : " يجرُّ نجومًا يجر كرومًا " ص٣٣ ، لمس : " وأني لمست حدود المحــال " ص٣٣ ، خبَّــأ : " إن خبَّأت أمي بصندوقها شالي " ص٣٤ ، عطَّر : " فهل تراهم عطــروا همــي " ص٣٤ ، تعــرَّى : " وتعرَّى الثــلج في أسنــانها " ص٣٧ ، برعم : " وفيه برعمنا الحرير افتراش " ص٤٠ ، اهتزَّ : " حبيبة تهتز فوق الفراش " ص٤١ ، طرَّز : " فلا حكايا تطرِّزها ولا ثوب بديع " ص٤٥ ، علك : " وفي النهد يعلك طوق الحرير " ص٤٩ ، غلغل : " كم غلغلا خلف ذؤاباتها " ص٦٦ ، خوَّض : " وخوَّضا في المسك والعنبــر " ص٦٦ ، صبَّ : " سمراء صبِّي نهدك الأسمر في دنيا فمي " ص٦٩ ، احمــرَّ : " خمريّتان احمرَّتا بلظى الدم المتجهِّم " ص٦٩ ، غمس : " وتغطُّ إصبعها وتغمسها بحبــرٍ من دم " ص٧٠ ، بعثر : " وأين ثيابك بعثرتِها " ص ٧٢ ، غمــر : " لقد غمر الفجر نهديك ضوءاً " ص٧٣ ، احترق : " وفي شفتيك تحترق امرأة " ص٧٤ ، قضم : " يصبو إلى النجم لكي يقضمه " ص٧٦ ، أطعم : " أطعميه من ناهــديك اطعمــيه " ص٧٨ ، لعق : " فقدمًا لعق الهرُّ من دماء بنيه " ص٧٩ ، نبش : " انبشــوا في جثث فاسدة " ص٨٥ ، اغتسل : " أنا نعجة من دمكم تغتسل " ص٨٥ ، تعانق : " تعانقت عند شباكي فيا فرحي " ص٩٣ ، ارتمى : " وفي جوار سريري يرتمي الأفق "

---

١ محيي الدين صبحي " الكون الشعري عند نزار قباني" ص ٥٠

٢ د. صلاح فضل " أساليب الشعرية المعاصرة " نقلاً عن منير العكش : " أسئلة في الشعر " بيروت سنة ١٩٧٩ ص ٢١- ٢٢

ص٩٤ ، وشــوش : " إن مــرة وشوشت عنه الحب لا يستغرب " ص٩٩ ، اخضرَّ : " يخضرُّ تحتها الحجر " ص١١٤ ، تدفّق : " تدفّقي شلال عطرٍ والعبي " ص١٢٣ ، قضم : " أقــضم من لفافتي مقاطعًا " ص١٢٤ ، ارتجف : " ساق تمر وارتجف الفل " ص١٢٧ ، تهزهز : " تهزهزي وثوري يا خصلة الحرير " ص١٢٩ ارتعش : " وارتعشت جزيرة في مدى " ص١٣٢ ، انزلق : " لو أن منديلك لم ينزلق " ص١٣٥ ، أفلت : " هنيهة زرقاء لو أفلتت مني لم أعرض " ص١٣٦ ، انسدل : " انسدل يا طويل .. دس فوق نهد " ص١٣٧ ، صــفّق : " فــصفّق واسترح يا رداء حيث تشاء " ص١٣٨ ، تسلّق : تركا الردا وتسلّقا أضلاعي " ص١٧٢ ، غرَّز : " في ضلوعه غرَّزت سكين فضــة " ص١٨٥ ، كحَّل : " فمــنه أكحّل عيني" ص١٩٧ ، وشّــح : " فوشّح الهضابا " ص٢٠٠ ، اهتزَّ : " واهتزّت الريــشة "ص٢٢٠ ، طــوّق : " تطوّقني بساقية " ص٢٢٣ ، استلذَّ : " فارتاح نبع واستلذ انحدار " ص٢٧٩ ، نقّط : " ونقّط الثلج على جرحنا " ص٢٨٠ ، قبّل : " قبّلتُه في جرحه ونسيت " ص٣٠٦ ، وغيرها من الأفعال الكثير .

ـــ ومن أمثلة الحياد عن اللغة المعيارة في استخدامه للفعل بصفة عامة أن نسبة الأوزان المجردة لديه أكثر من الأوزان المزيدة ، وذلك على عكس الواقــع اللغوي الذي تبلغ فيه كمــا ذكرنا نسبة الأوزان المجردة إلى الأوزان المزيدة ١ : ١٥ ، وإذا تتبعنا النسب على مــستوى بعض قصــائده نجدها تأتي كالتالي : في قصيدة " ورقة إلى القارئ " ص ١٥ بلغــت الأفعــال المجردة ٤٢ فعلاً والأفعــال المزيدة ١٢فعلاً ، أي أن نسبة المزيد فيها إلــى المجــردة ٦: ٢١ ، وفــي قصيدة " مذعورة الفستان " ص ١٩ بلغ عدد الأفعال المجــردة ٢٦ فعلاً والأفعال المزيدة ١٣ فعــلاً أي أن نسبة المزيد إلى المجرد ١: ٢ ، وفي قصيدة " غرفتها " ص ٤٠ بلغت الأفعال المجردة ٢٠ فعلاً والأفعال المزيدة ٧ أفعال ، أي أن نــسبة الأفعــال المزيدة إلى المجردة ٧: ٢٠ ، وفي قصيدة " طفلتها " ص ١٥٢ بلغتِ الأفعال المجردة ٧ أفعال والأفعال المزيدة ٥ أفعال ، فالنسبة ٥: ٧ ، وفي قصيدة " نار " ص ٢٥٢ بلغت الأفعال المجردة ٨ أفعال والأفعال المزيدة ٧ أفعال ، أي أن النسبة ٧: ٨ ، وفي قصيدة " رسالة حب صغيرة " ص ٢٦١ الأفعال المجردة ١٤ فعلاً والأفعال المزيدة ٨ أفعال ، أي أن النسبة ٤: ٧ وهكذا في باقي القصائد محل البحث .

إن دراسة الدلالة من شأنها أن توقفنا على المعاني المختلفة التي طرأت على الفعل من الاستخدام عبر مراحله التاريخية ، وأسباب هذا التطور الدلالي وصوره ، وعند دراستنا لأوزان الفعل المزيد عند نزار من الناحية الدلالية سوف لا يعنينا كثيرًا أسباب التطور (♣) بقدر ما يهمنا صور هذا التطور وأشكاله ، فدلالة الكلمة تتغير عبر تاريخها ، وتسلك في تغيرها كما حصرها علماء الدلالة (١) ثلاثة مسارات : توسيع الدلالة ، تضييق الدلالة ، ونقل الدلالة .

توسيع الدلالة

أو كما يطلق عليه تعميم الخاص يكون بالانتقال من معنى خاص إلى معنى عام ، ويتم بحذف أو غياب بعض الملامح الأصلية للفظ ، كما في إطلاق الطفل على كل شيء مستدير اسم " تفاحة " بحذف ملمح الطبيعة والطعم واللون والرائحة ، أو كما يطلق على كل ذكر بالغ اسم " عم " بحذف ملمح القرابة ، أو كلمة " البأس " التي كانت تعني في القديم الحرب ثم اتسع معناها لتشمل كل شدة بحذف ملمح القوة الحربية ، أو أن يأتي الفعل " مضى " بمعنى " مات " بحذف ملمح المسافة الانتقالية وبالتالي انتقاله من المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي .. وهكذا .

تضييق الدلالة

أوما يسمى بـ تخصيص العام ، ويكون بالانتقال من معنى عام إلى معنى خاص بإضافة ملمح دلالي أو أكثر للدلالة الأصلية ، كما في كلمة " حرامي " التي كانت تعني مرتكب المحرمات ، ضاق معناها وأضيف إليها ملمح السرقة فصار معناها مرادفًا لـ " لص " ، ومن هذا النوع أيضًا كلمة " الصلاة " التي كانت تعنى الدعاء ثم تخصص المعنى بعد الإسلام ليدل بإضافة شروط ومواصفات محددة على العبادة المعروفة ، وكذلك معظم ألفاظ

♣ لا تخرج هذه الأسباب عن : ظهور الحاجة كانتشار الأسماء التجارية للسلع والمحال ، والتطور الاجتماعي والعقلي الذي يطرأ على المجتمعات فتنزوي الألفاظ المحسوسة ، وتنتشر الألفاظ ذات المعاني التجريدية ، وتأثير مهنة أو ثقافة في مجال معين كنشر الإسلام لبعض المصطلحات الخاصة بالعبادة كالصوم والزكاة .. إلخ ، وتأثير المشاعر العاطفية بأن تحظر ألفاظًا مكروهة وتستبدل بها ألفاظًا أخرى ، وقد يكون التغيير بسبب الانحراف اللغوي وسوء الفهم ، وقد يكون سببه الابتداع أو الخلق من الموهوبين أو المجامع اللغوية .

١ د. كمال بشر " دلالة الألفاظ " ص ١٤٦ وما بعدها ، ود. أحمد مختار عمر " علم الدلالة " ص ٢٣٧ وما بعدها ، ود. عبد العزيز مطر " لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة " ص٢٨٠ وما بعدها ، ود. محمد محمد داود " الدلالة والحركة " ص ٥٦٦ وما بعدها .

العبادات الإسلامية من حج وزكاة وصوم .. ، وكما في الفعل " جرَّ " الذي يعني في الأصل الجذب والسحب ، وتخصصت دلالته في مثل قوله : " جرَّه إلى الزنزانة " بإضافة معنى السرعة والقوة .

نقل الدلالة

ويكون ذلك بالمجاز لعلاقة المشابهة كما في الاستعارة ، كقولنا : " زأر زيد " بإسناد الفعل الذي يستخدم على الحقيقة للأسد إلى زيد للمشابهة بينهما في القوة والعنف والبطش ، أو لغير المشابهة كما في المجاز المرسل في إسنادنا الانشراح للصدر وهو خاص بالقلب لعلاقة المحلية ، أو استعمال لفظ الحشر ليعبر عن يوم القيامة لعلاقة الحالية .. وهكذا .

لدراســـة أوزان الفعل المزيد عند نزار أجريت إحصاء على مائتي فعل مزيد جمعتها بطـــريقة عشوائية دون النظر إلى عـــدد الأوزان المزيدة أو المجردة في هذه القصيدة أو تلـــك ، بـــل كل ما راعيته عند جمعها أن تكون من قصـــائد متنوعة الطـــول والبحـــور والموضوعات ، ومن مراحل زمنية متباعدة ودواوين مختلفة ، وهكذا جمعت الأفعال حتى وصلت إلى العدد المطلوب الذي يسمح بإجراء الإحصاء فاكتفيت وبدأت مرحلة التصنيف والدراسة ، وأسفرت النتائج الأولية عما يلي :

- عدد القصائد محل البحث : ١٣ قصيدة
- عدد الأفعال المزيدة : ٢٠٠ فعل
- عدد الأوزان المزيدة المتكررة : ١٠ أوزان ، جاء ترتيبها بحسب كثـــافة ترددها لديه على النحو التالي : أفعل ، وفعّل ، وافتعل ، وتفعّل ، وفاعل ، واستفعل ، وانفعل ، وتفاعل ، وتفعلل ، وأخيرًا وزن افعوعل .
- الأوزان التي لم يستخدمها : ٥ أوزان ، هي : افعالّ ، افعلّ ، افعوّل ، افعنلل ، وافعللّ

إن مـــرونة الفعل واستجابته لتشكيل التفعيلات التي ينظم عليها الشاعر معظم قصائده تعتبـــر من أهم الأسبـــاب التي تدفعه إلى اختيـــار وزن دون آخر أو بنـــاء دون سواه ، فعـــند اســـتعراض مجمـــوعة الأفعـــال موضـــع الـــبحث ،والـــبحور التـــي صـــيغت علـــيها ، نجد تفعيلاتها لا تخرج عن : مفاعلتن ، مستفعلن ، فاعلن ، متفاعلن ، فعولن ، فاعلاتن .

ولـــوزن " أفعـــل " مثلاً قدرة تفوق كل الأوزان الأخرى على صنع هذه التفعيلات ؛ لذلك احتل المرتبة الأولى بين الأوزان الفعلية التي اختارها نزار ، ومن بعده جاء وزن " فعّل " ، ثم ورزن " افتعل " .. إلخ

أولاً - وزن " أفعل "

يحتل هذا الوزن المرتبة الأولى في قائمة الأوزان الفعلية المزيدة التي يستخدمها نزار ، فقـد استخدم على هذا الوزن من مجموعة الأفعال موضع البحث ٦٥ فعلاً ، أي أن نسبة تكراره لديه بلغت ٥ ,٣٢ % .

يـبدو عـدول نـزار وخروجه عن اللغة المعيارية في استخدامه لهذا الوزن في الأشكال والظواهر التالية :

١ـ التطور الدلالي بالنقل

أو ربمـا يمكنـنا أن نـسميه المزج بين الحقول الدلالية ، فهناك كلمات معينة تصلح للدخـول مع ألفاظ أخرى من حقل دلالي معين في علاقات إخبار أو فاعلية أو مفعولية أو إضافة إلى آخر هذه العلاقات النحوية ، ويقوم هذا البناء على ما نسميه بظاهرة التداعي ، فالفعـل مـثلاً ضـحك يستدعي إلى الذهن مباشرة فاعلاً له سمات العقلية والتفكير ، فإذا أسـندناه إلى الكون نكون قد مزجنا بين حقلين دلاليين ، حقل من مفرداته الفعل ضحك ، وحقـل آخر من مفرداته الكون ، وهذا المزج بين الحقول يعتبره البعض أحياناً " تأليف بين جدولي اختيار متنافرين ، أو إحداث فوضى في العلاقات اللغوية أو في الدلالة " [١] ، وذلك التغير يعد تجديدًا ، ومن شأنه أن يصنع الصورة الفنية ، وتلك سمة خاصة بالمبدع تمكّـنه من صياغة تراكيب فنية خاصة ربما لم يسبقه إليها أحد ، فهذا التجديد بالنقل ليس كالأنـواع الأخرى من تغير الدلالة سواء بتوسيع الدلالة أو تضييقها ، وهو ما يشترك في صـنعه وتنميته كل مستخدمي اللغة ، ويساهم فيه نزار وشعراء جيله ، وكل جيل تالٍ له سيساهم في هذا التطوير .

والأمثلة على التغير الدلالي بالنقل على وزن أفعل كثيرة ، ونماذجها كالتالي :

ـ أضاع : ورد في اللسان [ضيع] : أضاع الشيء أهمله وأهلكه ، والنقل هنا في يبدو في إدخال القلب في علاقة فاعلية مع هذا الفعل في قوله : " أضاعك قلبي " ص ١٧ .

١انظر د. محمد عبد المطلب " البلاغة والأسلوبية " ص ٦٣ .

ـــ أنكر : ورد في اللسان [نكر] : نَكِرَ الأمرَ نَكِيراً وأَنْكَرَه إِنْكاراً ونُكْراً جهله ، والنقل هــنا في إدخال الشارع في علاقة فاعلية مع هذا الفعل في قوله : " شارعنا أنكر تاريخه " ص ١٩

ـــ أشرب : ورد في اللسان [شرب] : " أَشْرَبَ الإبل حتى شَرِبَتْ وأَشْرَبْنَا نحن رَوِيَتْ إبلُــنا " ، والــنقل هــنا في إدخال الليل في علاقة مفعولية أولى وصدا الميجنا في علاقة مفعولــية ثانية مع الفعل أشرب الذي عدّاه بالهمزة إلى مفعولين في قوله : " ونشرب الليل صدا ميجنا " ص ٤١

ـــ أغمى : ورد في اللسان [غمي] : غُمِيَ على المريض وأُغْمِــيَ عليه غُشِيَ عليه ثم أفاقَ " ، والنقل هنا في إدخال بياض القماش في علاقة فاعلية على غير المعتاد مع الفعل أغمي في قوله : " يغمى على البياض منه القماش" ص ٤٠

ـ أخبر : ورد في اللسان [خبر] " خبَّره بكذا وأخبره نبَّأه " ، والنقل في إدخاله المنحنى والغدير في علاقة مفعولية مع الفعل في قوله : " أخبر عني المنحنى والغدير " ص ٢٦٢

ـــ أنبأ : ورد في اللسان [نبأ] : " وقد أنبأه إياه وبه وكذلك نبَّأه متعدية بحرف أو بغير حــرف أي أخبــر" ، والنقل في إدخاله الليل في علاقة مفعولية مع هذا الفعل في قوله : إنني أعبد عينيك فلا تنبئي الليل بهذا الخبر" ص ٢٦٦ .

ـ أرضع : ورد في اللسان [رضع] " : في التنزيل ﴿ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ ﴾ [مـن ٢ الحج] ... وارتضعت العنز شربت لبن نفسها " . والنقل هنا في إدخاله الفاصلة في علاقــة مفعولية أولى وحليب الكلمة في علاقة مفعولية ثانية مع الفعل أرضع الذي جعله متعديًا لمفعولين في قوله : " سأرضع كل فاصلة حليب الكلمة الأشقر" ص ٤٥٢

ـــ أمطــر ورد في اللسان [مطر] : " المطر الماء المنسكب من السحاب ... ومطرت السماء وأمطرها الله " ، والإمطار عندما يسند للسماء فلا نقل لأنهما من حقل دلالي واحد ، بيــنما الــنقل يحدث عندما يكون إسناده إلى النفس في قولــه : " سماء مدينتي تمطر ، ونفــسي مثلها تمطر " ص ٥١٦ ، ونلاحظ أن النقل الدلالي لديه جاء في هذه الوزن في صورة واحدة وهي إسناد الفعل الخاص بالمسند العاقل إلى غير العاقل أو إلى المعنويات .

٢- التطور الدلالي بتخصيص العام

هـذا الـنوع من التطور الدلالي ليس من صنع الشاعر وحده وإنما هو طبيعة خاصة باللغـة ، فهو عدول على مستوى اللغة أكثر من كونه ظاهرة خاصة بالشاعر ، وساعده على ذلك اللغة ذاتها بمرونتها واتساعها للتعبير عن المعاني الجديدة ، وتطور القديم ليشمل هـذا الجديد ، " فالشـاعر ليس هو الذي يصنع البنية الداخلية للكلمة ، أو هو الذي يتحكم فـي إتيانها على هذا الشكل [للتعبير عن هذا المعنى الجديد أو ذاك] ، وإنما يعني قدرته على استجلاب العناصر اللغوية القادرة بوضعها في التركيب على حمل هذا المعنى بمـا فيها من خصائص يقدر على توظيفها لأداء المراد "[1] وذلك بإضافة ملمح دلالي أو أكثر للدلالة الأصلية. ويظهر هذا التطور الدلالي وعدوله عن اللغة المعيارية في الفعل :

- أغرى بـ : ورد في اللسان [غري] : "غري الشيء يغري غرًا وغراء أولع به وكذلك أغـرى بـه إغـراء" ، تغيرت الدلالة من المعنى العام وهو التعلق بالشيء بإضافة ملمح التحـريض أو الحث في قوله : " قولي ألا يغريك لون الدنا " ص ٤١ ، وجاء التحريض من الأداة ألا (*)

٣- التطور الدلالي بتعميم الخاص

بـدا هـذا النوع من التطور الدلالي في استخدام الشاعر لفعل واحد ، هو " أبحر " في قوله : " حياتي مركب ثمل تحطَّم قبل أن يبحـر " ص ٦١٦ ، ورد في اللسـان [بحر] : " البحر الماء الكثير ملحًا كان أو عذبًا وهو خلاف البر ، أبحر الماء صار ملحًا ، وأبحر الـرجل أخذه السل ، وأبحر القوم ركبوا البحر ، وأبحر الرجل إذا اشتدت حمرة أنفه " ، فيـبدو هنا العدول عن المعنى الخاص والدلالات المختلفة لهذا الفعل بإسقاط دلالات أخذ السل واحمرار الأنف ، والإبقاء فقط على دلالة دخول البحر ويكون ذلك من قبيل تعميم الدلالة .

١ كمال أبو ديب ، " الإنسان والبنية " مجلة فصول مجلد ١ عدد ٤ سنة ١٩٨١ ص ٧٣
* ينظر ابن هشام " مغني اللبيب " ١: ٦٩

ثانيًا - وزن " فعّل "

يحتل هذا الوزن المرتبة الثانية في قائمة أوزان الفعل المزيد التي يستخدمها نزار في أعمالـــه ، فقــد استخدم ضمن قائمة الأفعال التي خضعت للإحصاء وعددها مائتا فعل ، استخدم نزار فيها ٥٥ فعلاً على وزن فَعَّل ، أي أن نسبة تكراره لديه تبلغ ٥ ,٢٧ %

وقــد عــدل نــزار في استخدامه لهذا الوزن عن اللغة المعيارية ، وجاء هذا العدول في مسارات ، منها :

١ـ التطور الدلالي بالنقل كما في الأفعال :

غنّى في قولــه : " واشتاق مصباح وغنى سرير " ص ٢٦١ ورد في اللســان [غنو] : " .. فـــي حديث عائشة رضي الله عنها : وعندي جاريتان تغنيان بغناء بعاث أي تنشدان الأشــعار التي قيلت يوم بعاث " ، فالغناء رفع الصوت والتطريب ، والنقل هنا في إدخال السرير في علاقة مفعولية مع الفعل غنّى ، وفي ذلك تجديد في الإسناد .

ـــذوَّب : في قولـــه : " ذوَّب في الفنجان قطعتين .. ذوِّبني ذوَّب قطعتين " ص ٢٦٣ ، ورد فـــي اللـــسان [ذوب] : " ذاب يذوب ذوبًا وذوبانًا نقيض جمد ، وأذابه غيره وأذبته وذوَّبـــته واستذبته طلبت منه ذلك على عامة ما يدل عليه هذا البناء " ، والنقل هنا واضح فـــي إدخال نزار فتاته في علاقة مفعولية مع هذا الفعل الذي غالبًا ما يستخدم مع الماديات الصلبة .

طـــرَّز حـــدث لهذا الفعل بعض التطور الدلالي ، ورد في اللسان [طرز] : " الطراز علم الـــثوب وقد طرَّز الثوب فهو مطرَّز" ، تطورت هذه الدلالة لتصبح معبرة عن الزخرفة ، ورد في المعجم الوسيط : " طرَّز الثوب وشّاه وزخرفه " ، والجديد عند نزار ليس في هذا الـــتطور الدلالي ولكن في أنه أدخل الأغاني في علاقة مفعولية غير مباشرة بالباء مع هذا الفعـــل في قوله : " تعرف القمة من طرَّزها بالأغاني برفوف الزهر " ص ٢٦٥ ، لأن التطريز لا يكون بالأغاني .

٢ ـ **التطور الدلالي بتعميم الخاص**

يبدو أن كل الأفعال موضع البحث على هذا الوزن تطورت بالتعميم ، ولم نجد منها ما تطور بالتخصيص ، ويظهر هذا النوع من التطور الدلالي في الأفعال :

ـ " شيَّع " ورد في للسان [شيع] : " شيَّع الرجل إذا ادعى دعوة الشيعة وشيَّعه تابعه وخرَّج معه عند رحيله ليودعه ويبلغه منزله " . تخصصت الدلالة العامة وحذف منها أو أسقط معنى التشيع وادعاء مذهب الشيعة ، كذلك أسقط منها معنى الوداع والخروج عند الرحيل ، وأصبح المعنى يشير إلى الوداع إلى المثوى الأخير ، وذلك ما ظهر في قوله : " وكنت شيَّعت زمان الهوى وانطفأت زوابع نابحة " ص ١٥٢

ـ خدَّر : ربما كانت لثقافة العصر دور كبير في تطور دلالة هذا الفعل ، بدا ذلك في قوله : " بأنك لن تخدِّرني بجاهك أو إماراتك " ص ٤٤٦ ، ورد في اللسان [خدر] : " الخدر كل ما واراك من بيت ونحوه ، وقد أخدر الجارية إخدارًا وخدَّرها وخدرت في خدرها وتخدَّرت " ، والتطور الدلالي واضح بتعميم المعنى وإسقاط دلالة الخدر أو البيت والاستتار فيه ، أي سقط هذا المعنى المادى أي الستر في بيت أو نحوه وبقي المعنى المعنوي العام الدال على ستر العقل والروح .

ـ كدَّس : في قوله على لسان فتاة لأمير من أمراء البترول عن النساء في حياته : " تكدِّسهن بالعشرات فوق فراش لذاتك " ص ٤٤٧ ، ورد في اللسان [كدس] : " تكدَّست الخيل إذا ازدحمت وركبت بعضها فوق بعض ، والتكدُّس مشية من مشي القصار الغلاظ ، والتكدُّس السرعة في المشي" . لا شك أن الدلالة قد تطورت وأصبح التكديس معناه التجميع والحشد بوجه عام ، وذلك بسقوط أو إلغاء خصوصية هذا الفعل في الدلالة على تجميع الخيل بالذات ، وهو ما ظهر في استخدام نزار له .

ـ حنَّط في قوله على لسان نفس الفتاة عن النساء في حياة أمير البترول : " تحنِّطهن بالعشرات في جدران صالاتك" ص ٤٤٧ ، ورد في اللسان [حنط] : " الحنوط والحناط هو ما يخلط من الطيب لأكفان الموتى وأجسامهم خاصة ، وقد تحنَّط به الرجل وحنَّط الميت تحنيطا" ، و الدلالة قد تغيرت بالتعميم ، وذلك بحذف أو إسقاط خصوصية دلالة هذا

الفعل على الموتى ؛ لتتسع الدلالة على وتصل إلى تحنيط الأحياء بتجميد دورهم والاحتفاظ بهم بلا فائدة أو وظيفة ، وذلك ما قصده نزار على لسان فتاته .

ـ فرَّخ في قولـــه على لسان نفس الفتاة لأمير من أمراء النفط : " ويا من فرَّخ الإقطـــاع فـــي ذرَّات ذرَّاتـــك " ص ٤٤٧ ، ورد في اللسان [فرخ] : " أفرخ البيض خرج فرخه ، وأفــرخ الطائر صار ذا فرخ وفرَّخ كذلك " . لا شك أن الدلالة قد اتسعت بإسقاط عنصر إنـــتاج الطائـــر لأفراخه لتنتقل إلى معنى النماء والتكاثر العشوائي غير المنظم ، وذلك ما اتضح في استخدام نزار له .

ـــــ قرَّب : في قوله على لسان فتاته عن أبيها : " يثور إذا رأى رجلاً يقرِّب من حديقته " ص ٥٩٣ المعنـــى القديم لهذا الفعل هو تقديم القربان ، ورد في اللسان [قرب] : " القربان مـــا قـــرِّب إلـــى الله عز وجل ، وتقرَّب من الله بشيء أي طلب به القربى عنده تعالى" . تطورت هذه الدلالة واتسعت بإسقاط هذا المعنى الضيق وهو القربان أو تجاهله ، وأضيفت الدلالة المعنوية أي الاقتراب فقط بمعنى الدنو ، والعلاقة بينهما واضحة لأن تقديم القربان معناه الاقتراب من الآلهة أو الدنو منها بتقديم ما يرضيها ، فأصبح الفعل يدل على مجرد الاقتراب أي الدنو وبذلك تعمم المعنى ، وهو ما أراده نزار في قوله .

وهنا يجب أن نذكر مظهرًا مهما في استخدام نزارلأفعال هو اللجوء في بعض الأحيان إلـــى إحياء بعض الأفعال التراثية القديمة وإعادة استخدامها ، بدا ذلك في فعل واحد على هـــذا الـــوزن هو الفعل " زرَّر " في قولـــه " فمن خطوك قد زُرِّر الرصيفُ " ، ورد في اللـــسان [زرر] في معنى هذا الفعل : الزر الذي يوضع في القميص ، أزرت القميص إذا جعـــل له أزرارا ، وزررته إذا شددت أزراره عليه ، الزر الجويزة التي تجعل في عروة الجـــيب " . فالـــزر إمـــا أن يكون زر القميص الذي يحكم به ، وقد يكون بمعنى باقة أو مجموعة الزهور وهو المعنى القديم لهذا الفعل ، وهو الذي أراده نزار في قوله ، فالمعنى لديه : من خطوك أيتها المحبوبة قد اعشوشب الرصيف ونمت زهوره

ثالثاً - وزن " افتعل "

هو الوزن الثالث في قائمة الأوزان الفعلية المزيدة التي يستخدمها نزار ، فلقد استخدم من بين مائتي الفعل موضع البحث أو الإحصاء ٢٨ فعلاً على هذا الوزن أي أن نسبة تكراره لديه بلغت ١٤ % .

ونجد نزارًا يعدل كذلك في استخدامه لهذا الوزن عن اللغة المعيارية ، من ظواهر هذا العدول :

١- التطور الدلالي بالنقل كما في استخدامه للأفعال :

- التف : في قوله : " شارعنا أنكر تاريخه ، والتف بالعقد وبالجورب " ص ١٩، فالالتفاف غالبًا ما يكون بالثوب أو ما شابهه ، ورد في اللسان [لفف] : " لفَّ الشيء يلفه لفًّا جمعه وقد التفّ ، تلفف فلان في ثوبه والتف بـه وتلّفلف به " . والنقل هنا أنه أدخل العقد في علاقة مفعولية غير مباشرة مع الفعل التف على خلاف العرف اللغوي والشائع في استخدام العرب لهذا الفعل .

- التهم : كما في قوله عن الشارع : " والتهم الخيط وما تحته " ص ١٩ . والنقل في هذا الفعل يبدو في أنه أدخل الشارع في علاقة فاعلية مع الفعل التهم على غير العرف اللغوي ، حيث ورد في اللسان [لهم] : " اللهم الابتلاع ، لَهِم الشيءَ لَهْمًا ولَهَمًا وتلهَّمه والتهمه ابتلعه بمرة " .

- التفت في قوله : " هل حجر إذا لحت لم يلتفت " ص ٢٠ ، ورد في اللسان [لفت] : " تلفَّت إلى الشيء والتفت إليه صرف وجهه إليه " . والنقل يظهر في إدخاله للحجر في علاقة فاعلية مع الفعل التفت ، وذلك يخالف الواقع اللغوي واستخدام هذا الفعل .

- احترق : في قوله : " يا حبيبي على فمي احترق الشوق " ص ٢٥٢ ، ورد في اللسان [حرق] : " أحرقته النار وحرَّقته فاحترق وتحرَّق" ، والنقل واضح في إدخال الشاعر للشوق في علاقة فاعلية مع الفعل احترق الذي لا يسند إلا إلى الماديات .

ـ اشتاق في قوله : " واشتاق مصباح وغنى سرير " ص ٢٦١ ،ورد في اللسان [شوق] : " الشوق والاشتياق نزاع النفس إلى الشيء ، شاق إليه شوقًا وتشوّق واشتاق اشتياقًا " . والنقل يبدو في أنه أدخل المصباح في علاقة فاعلية مع الفعل اشتاق .

ـ امتزج : في قوله : " من حيث تمتزج البطولة بالجراح وبالحديد " ص ٤٥٧ ، ورد في اللسان [مزج] : " المزج خلط الشيء بالشيء ومزج الشيء يمزجه مزجاً فامتزج خلطه " . والنقل واضح في إدخال البطولة في علاقة فاعلية مع الفعل امتزج الذي غالبًا ما يسند إلى الماديات .

ـ اضطهد : في قوله : " كم اضطهدا ، وكم جلدا ، وكم رقدا على الجمر" ص ٦٠٤ ، والحديث هنا عن النهدين . ورد في اللسان [ضهد] : " ضهده يضهده ضهدًا واضطهده ظلمه وقهره " ، والنقل يبدو في إدخال هذا الفعل في صيغة المبني للمجهول مع نائب الفاعل " النهدين " .

ـ اغتسل في قوله عن النهدين : " ويغتسلان كالأطفال تحت أشعة الشمس" ص ٦١٤ ، ورد في اللسان [غسل] : " .. وقيل : غسل غيره واغتسل هو " ، والنقل يبدو في إدخاله للنهدين في علاقة فاعلية مع هذا الفعل الذي لا يستخدم إلا مع الفاعل العاقل .

ـ امتص : في قوله : " سأكتب عن صديقاتي ، عن السجن الذي يمتص أعمار السجينات " ص ٦١٨ ، ورد في اللسان [مصص] : " مصصت الشيء بالكسر أمصه مصًا وامتصصته ، والتمصُّص المص في مهلة " . والنقل يبدو في إدخال السجن في علاقة فاعلية مع الفعل امتص الذي غالبًا ما لا يسند إلى الجماد ، وكذلك في إدخال العمر في علاقة مفعولية ، وذلك على غير الشائع في استخدام هذا الفعل الذي لا يقع إلا على الماديات لا المعنويات .

٢ ـ التطور الدلالي بتخصيص العام

ظهر هذا التطور في موضع واحد من أفعال هذا الوزن ، وهو الفعل :

ـ ارتـــاح في قوله : " سأرتاح .. لم يك معنى وجودي فضولاً ولا كان عمري سدى " ص ١٨ ، ورد في اللسان [روح] : " رحت المعروف أراح ريحًا وارتحت أرتاح إذا ملت إلـــيه " . تغيرت دلالة هذا الفعل العامة وأضيف إليها بعض السمات الدلالية الجديدة مثل الدعـــة والهـــدوء ، فأصبحت الدلالة الجديدة لهذا الفعل : استراح أي استجم وهدأ وأراح أعصابه .

٣ ـ التطور الدلالي بتعميم الخاص

يبدو هذا التطور في استخدام نزار للأفعال التالية :

ـ اهتـــم في قولـــه : " بأني لست من تهتم بنارك أو بجناتك " ص ٤٤٦ أو قوله : " بمن أهتم هل شيء بنفسي بعدُ ما نُمِّر " ص ٦١٦ ، ورد في اللسان [همم] : " همَّه الأمر همًا ومهمـــة وأهمـــه فاهتم به ، والاهتمام الاغتمام " . فالدلالة إذن قد تطورت بإسقاط بعض الـــدلالات الجانبية لهذا الفعل وأهمها دلالة الاغتمام والحزن ؛ من هنا خرجت الدلالة من الخصوص إلى عموم الاهتمام والانشغال بشخص أو أمر، وذلك يعد عدولاً على المستوى الدلالي مارسه نزار ومارسه غيره من أبناء جيله .

ـ انتصر في قولـــه : " انتصروا الآن على أنثى أنثى كالشمعة مصلوبة " ص ٤٥٢ ، فالانتـــصار هنا بمعنى الفوز والغلبة ، بينما ورد في اللسان [نصر] : " انتصر الرجل إذا امتنع من ظالمه ، ويكون الانتصار من الظالم الانتصاف والانتقام ، وانتصر منه انتقم "؛ فالدلالة إذن قد تطورت بعض الشيء بإسقاط بعض العناصر الجانبية وأهمها معنى الانتقام لتعبـــر بـــشكل عام عن الفوز والغلبة ، واستخدام نزار لهذه الدلالة الجديدة يكون من قبل العدول عن اللغة المعيارية .

رابعًا - وزن " تفعَّل "

هو الوزن الرابع في قائمة الأوزان الفعلية المزيدة التي يستخدمها نزار ، فلقد استخدم من بين مائتي الفعل موضع الإحصاء على هذا الوزن ١٦ فعلاً ، أي أن نسبة تكراره لديه بلغت ٨ % .

ومن مظاهر العدول التي ظهرت لديه في استخدامه لهذا الوزن :

١ ــ التطور الدلالي بالنقل

بدا هذا النوع من التطور في استخدامه للفعل " تملَّك " ورد في المعجم الوسيط [ملك] : " تملَّك الشيءَ امتلكه أو ملكه قهرًا " ، وهذا هو المعنى الذي أراده نزار في قوله على لسان فتاة تخاطب ثريًا متخمًا من أثرياء البترول : " متى تعلم ؟ بأنك لن تخدرني بجاهك أو إماراتك ، ولن تتملك الدنيا بنفطك وامتيازاتك " ص ٤٤٦ ، والنقل هنا بإدخال الدنيا في علاقة مفعولية مع هذا الفعل الذي غالبًا ما يدخل في هذه العلاقة مع الماديات ، وفي ذلك دلالة على الجشع والطمع .

٢ ــ التطور الدلالي بتعميم الخاص

ــــ كما في استخدامه للفعل " توقَّف" في قوله : " أنا امرأة بداخلها توقَّف نابض الزمن " ص ٥٨٦ ، ورد في اللسان [وقف] : " الوقوف خلاف الجلوس ، وقَّف الدابة جعلها تقف وقيل وقَّفت وأوقفت سواء ،واستوقفته أي سألته الوقوف ،والتوقُّف في الشيء كالتلوُّم فيه " اتسعت الدلالة بإسقاط خصوصية هذا الفعل على الوقوف الذي هو نقيض الجلوس ليكون معنى التوقف : الامتناع والكف عن أي شيء وليس عن الجلوس فقط ، وذلك ما قصده نزار هنا ، وفي استخدامه لهذه الدلالة الجديدة عدول عن اللغة المعيارية .

خامساً ـ وزن " فاعل "

هـو الـوزن الخـامس في قائمة الأوزان الفعلية المزيدة التي يستخدمها نزار ، فلقد استخدم مـن بـين الأفعال الخاضعة للإحصاء على هذا الوزن ١٥ فعلاً ، أي أن نسبة تكراره بلغت ٥ ,٧ % .

من مظاهر العدول عن اللغة المعيارية في استخدامه لهذا الوزن نستطيع أن نذكر :

١ ـ التطور الدلالي بالنقل كما في استخدامه للأفعال :

ـ طالع : في قوله : " طالعـني دربي به مـرة " ص ١٥٢ ، ورد في اللسـان [طلع] : " أطلعـه على الأمر أعلمه به ، طالعت الشيء أي اطّلعت عليه " . والنقل هنا واضح في إدخال الدرب في علاقة فاعلية مع الفعل طالع ، الذي غالبًا ما يسند إلى العاقل .

ـ عـادي : فـي قوله : " وربٍ لا يطاردني وأرضٍ لا تعاديني " ص ٥٩٧ ، ورد في اللسان [عدو] : " قد عدا فلان عَدواً وعُدُواً وعدوانًا وعداءً أي ظلم ظلمًا جاوز فيه القدر ، وقـد عـاداه معاداة وعداءً والاسم العداوة وهو الأشد عاديًا " . والنقل هنا واضح بإدخال الأرض في علاقة فاعلية مع هذا الفعل الذي غالبًا ما يستخدم مع الفاعل العاقل .

ـ قاوم في قوله على لسان فتاته عن أبيها : " يقاومها [مراهقتي] يقاوم رغوة الخلجان " ص ٦١٤ . تـبدو في هذا الفعل دلالة المشاركة ، ورد في اللسان [قوم] : " القيام نقيض الجلوس ، قام يقوم قومًا وقيامًا وقومة ، وقاومه في المصارعة وغيرها" . والنقل هنا أنه أدخـل المراهقة ، تلك الفترة الزمنية المعنوية ، في علاقة مفعولية مع الفعل قاوم ، على خلاف العرف اللغوي.

ـ طارد : في قولـه : " تطارده [الحب].. تطارد ذلك الطفل الرقيق الحالم العذبا " ص ٦٢٠ ، تبدو في هذا الفعل دلالة المشاركة ، وورد في اللسان [طرد] : " المطاردة في القتال أن يطرد بعضهم بعضاً" . والعدول هنا عن اللغة المعيارية والنقل فيه أنه أدخل الحب ـ ذلـك الشعور الوجداني ـ في علاقة مفعولية مع الفعل طارد على خلاف العرف اللغوي واللغة المعيارية التي لا تسمح بذلك ؛ لأن الفعل والمفعول من حقلين دلاليين مختلفين .

٢ ــ التطور الدلالي بتخصيص العام كما في الفعل :

ــ صادر : في قولــه : " بلادي ترفض الحبا ، تصادره كأي مخدر خطر " ص ٦٢٠ ، ورد فــي اللــسان [صــدر] : " الــصدر الانصراف عن الورد وعن كل أمرٍ ، صدروا وأصدرناهم ، والصادر المنصرف والوارد الجائي ، صودر فلان العامل على مال يؤديه أي فــورق علــى مال ضمنه " ، وفي القاموس المحيط : " صادره على كذا طالبه به " ، الفعــل قديم لكن الدلالة تغيرت لتصير كما وردت في المعجم الوسيط : " صادرت الدولة الأمــوال استولت عليها عقوبة لمالكها " ، فلقد تخصصت هذه الدلالة العامة وأضيف إليها دلالــة أخــذ المــال بالقوة ، وهذا هو المعني الذي عدل به نزار وعدل شعراء جيله في استخدامهم لهذا الفعل عن دلالته القديمة في اللغة المعيارية .

سادسًا : وزن " استفعل "

هـو الـوزن الـسادس في قائمة الأوزان الفعلية المزيدة التي يستخدمها نزار ، فلقد استخدم من بين الأفعال الخاضعة للإحصاء على هذا الوزن ٩ أفعال أي أن نسبة تكراره لديه بلغت ٥ ,٤ %

مـن مظاهـر عـدول نزار في استخدامه لهذا الوزن عن اللغة المعيارية تطور الدلالة بتخصيص العام وبتعميم الخاص .

١ــ التطور الدلالي بتخصيص العام

بدا ذلك في استخدامه للأفعال :

ــ استلقي في قولـه : " على كراستـي الزرقاء أستلقي بحرّية " ص ٥٩٤ ، هذا الفعل حدث له بعض التطور في ظلال المعنى ، ورد في اللسان [لقي] : " اللقاء نقيض الحجاب .. ألقى الشيء طرحه ، الاستلقاء على القفا ، وكل شيء كان فيه كالانبطاح ففيه استلقاء" ، تطـورت هذه الدلالة ليضاف إليها بعض الملامح ليكون الاستلقاء معبرًا فقط عن الراحة والاسـترخاء ، ونـزار في استخدامه له بهذا المعنى يكون قد عدل عن اللغة المعيارية ، بتخصيص العام .

ــ استنظر في قولـه : " للا أحدٍ أعيش أنا ولا لا شيء أستنظر " ص ٦١٦ . فالدلالة الأصـلية لهـذا الفعـل كما ذكرها اللسان [نظر] : " النظر تأمل الشيء بالعين ، انتظرت وقفت وتمهلت ، استنظره طلب منه النظرة واستمهله " ، تحول هذا المعنى ــ وخاصة في الاسـتخدام العامي ــ من طلب النظرة ومن طلب الانتظار إلى الانتظار نفسه ، وذلك ما أراده نزار وعدل به عن اللغة المعيارية .

٢ ــ التطور الدلالي بتعميم الخاص

كمـا هو في الفعل " استرجع " : في قوله عن جميلة بو حيرد : " تسترجع في مثل البوح آيـات محـزنة الإرنان " ص ٤٤٩ ، ورد في اللسان : استرجع أي قال : إنا لله وإنا إليه راجعون ، واسترجعت منه الشيء إذا أخذت منه ما دفعته إليه . اتسعت الدلالة وغاب منها معنى قول : إنا لله وإنا إليه راجعون ، ولم يبق منها إلا معنى الاستعادة والتكرير .

سابعًا - وزن " انفعل "

هـــو الوزن السابع في قائمة الأوزان الفعلية المزيدة التي يستخدمها نزار ، استخدم من بين الأفعال الخاضعة للإحصاء على هذا الوزن ٥ أفعال ، أي أن نسبة تكراره ٥ ,٢ %

مـــن مظاهـــر عدول نزار على اللغة المعيارية في استخدامه لهذا الوزن التطور الدلالي بالنقل ، والتطور الدلالي بوجه عام .

١ــ التطور الدلالي بالنقل

ــ ظهر هذا التجديد في الفعلين : انطفأ ، وانفتح .

" انطفأ " في قوله : " وكنت شيَّعــت زمان الهوى وانطفـــأت زوابع نابحة " ص ١٥٢ ، حــيث أدخل الزوابع في علاقة فاعلية مع الفعل انطفأ ، وذلك على خلاف اللغة المعيارية التـــي تسند هذا الفعل في الحقيقة إلى النار أو ما ماثلها ، ورد في اللسان [طفأ] : " طفئَت النار تطفأ طفئاً وطفوئاً وانطفأت ذهب لهبها ، وأطفأها هو" .

ــ انفتح : فيه خروج عن العرف اللغوي في قوله : "ولولاي ما انفتحت وردة " ص ١٧ . والنقل فيه واضح في إدخال الوردة في علاقة فاعلية مع الفعل على هذا الوزن ، وقد جاء به لخدمة التفعيلة لأن هذا الوزن من هذا الفعل أولاً قليل الاستخدام ؛ فلم يذكره اللسان إلا في قوله [فتح] : " كل ما انكشف عن شيء فقد انفتح عنه وتفتّح " ، ولم يذكره القدماء في أشـــعارهم ، وثانـــيًا أنه غير شائع إسناده إلى الوردة ، فالشائع مع الورود أن تتفتّح لا أن تنفتح ، ولكن البديل سوف يكسر التفعيلة فلجأ إلى وزن انفعل .

٢ــ تطور الدلالة

لـــم يظهر العدول في الدلالة عن اللغة المعيارية في أفعال هذا الوزن إلا في فعل واحد هـــو " انسجم " وتطور الدلالة فيه لا هو بتخصيص العام ولا بتعميم الخاص ولا بالنقل ، ذلك في قوله : " هل حجر إذا لحت لم يلتفت ، لم ينسجم ، لم يبك ، لم يطرب " ص ٢٠ ، فهـــذا الفعل لم يرد في كثير من المعاجم التي رجعت إليها ، منها القاموس المحيط والعين للخليل والصحاح للجوهري ، والمعاجم التي أوردته ذكرته بمعنى الصب ، ورد في اللسان [ســـجم]: " انـــسجم الماء والدمع فهو منسجم إذا انسجم أي انصب " ، وورد في مختـــار

الصحاح [سجم] : " سجم الدمع سال وبابه دخل وسِجامًا أيضًا بالكسر وانسجمت وسجمت العـين دمعها وعين سجوم " ، وورد في المعجم الوسيط : " انسجم انصب ". وهذه الدلالة كمـا نرى ليس لها علاقة من قريب أو بعيد بالدلالة المعاصرة والشائعة للانسجام بمعنى الـتوافق والـتآلف ، وهـذه الدلالة الجديدة بالطبع ليست من اختراع أو صنع نزار لكنها أتـيحت لـه ولشعراء جيله فجاء استخدامه للفعل بهذا المعنى الجديد الذي حاد عن اللغة المعيارية .

ثامنًا : وزن " تفاعل "

هو الوزن الثامن في قائمة الأوزان الفعلية المزيدة التي يستخدمها نزار ، فقد لجأ إليه مـن بين الأفعال التي خضعت للإحصاء في أربعة مواضع ، أي أن نسبة تكـريره بلغت فقط ٠.٢ % من الأفعال المزيدة .

والدراسة الدلالية لأفعال هذا الوزن هي دراسة لأوزان الفعل ودلالة حروف الزيادة ومدى مطابقتها للدلالة الأصلية التي وضعت لها ، والعدول الذي مارسه نزار عن اللغة المعيارية فـي اسـتخدامه لهذا الوزن إنما هو عدول من الناحية الدلالية في استخدامه أفعالاً تخرج حـروف الـزيادة فيها عما هو شائع ومعروف لحروف الزيادة في هذا الوزن ، فمن أهم الـدلالات التي تضيفها التاء والألف إلى المجرد من هذا الوزن دلالتا التشارك في نحو : تضارب ، والإيهام والتظاهر في نحو : تغافل .

اسـتخدم نزار بعض الأفعال التي تخرج فيها حروف الزيادة عما ذكرناه وهو مستخدم لها لا مبتكر، وهذه الأفعال هي :

تـناول فـي قوله : " ودونما اهتمامٍ ... تناول السكر من أمامي ، ... تناول المعطف من أمامـي " ص ٢٦٣ ، ورد في اللسان [نول] : " تناول الأمر أخذه " فلا دل هذا الفعل من قريب أو من بعيد على التشارك ولا على التظاهر .

تساقط في قولـه عن الأعداء في حرب ٥٦ : " أبتاه لو شاهدتهم يتساقطون " ص ٤٥٦ ، وقوله : " كثمـار مشمشة عجوز يتساقطـون " ص ٤٥٦ ، ورد في اللسـان [سقـط] :

" السقطة الوقعة الشديدة سقط يسقط سقوطًا ، تساقط على الشيء أي ألقى نفسه عليه وتساقط الشيء تتابع سقوطه " ، فلا تحقق أيضًا في هذا الفعل دلالة التشارك ولا التظاهـر .

تمادي في قولـه على لسان فتاته في يومياتها عن أبيها : " يثور إذا رأى صـدري تمادى فـي استدارته " ص ٥٩٣ ، ورد في اللسان [مدي] : " مدى الأجل منتهاه .. المدى الغاية .. تمادى فلان في غيّه إذا لجَّ فيه .. وفي حديث كعب بن مالك : فلم يزل ذلك يتمادى بي أي يـتطاول ويتأخر وهو يتفاعل من المدى " . وربما كان في استخدام الشاعر لهذا الفعل الأخيـر " تمـادى " التطور الدلالي بالنقل ، بمعنى أنه لم يسنده إلى العاقل كما ورد في المعنى الأصلي له ، بل نجده هنا أسنده إلى الصدر الذي تجاوز الحد في الاستدارة

تاسعًا : وزن " تفعلل "

هـذا الـوزن هو الوزن التاسع من بين الأوزان الفعلية المزيدة التي استخدمها نزار والتـي جعلـناها موضـع بحثنا ، فقد لجأ إليه نزار من بين قائمة الأفعال التي خضعت للإحصاء مرتين ؛ أي أن نسبة تكراره بلغت فقط ١ % من الأفعال المزيدة ، الفعل الأول هـو " تسلـسل " والفعل الثاني أراه أقرب أن يكون من الأفعال التي زيدت فيها حروف الزيادة لغرض الإلحاق وهو الفعل " تأرجح " .

١– التطور الدلالي بالنقل

– تسلـسل : هـذا الفعل ظهر في استخدام نزار له ما أسميناه بالتطور الدلالي بالنقل ، فبالرغم أن اللغة المعيارية دائمًا ما تسند هذا الفعل إلى الأشياء بوجه عام وللماء والسوائل بـوجه خـاص ، ورد فـي اللسان [سلسل] : " تسلسل الماء في الحلق جرى وسلسلته أنا صببته ، تسلسل تتابع ، تسلسل الشيء اضطرب " ، إلا أن نزارًا في استخدامه لهذا الفعل عـدل عـن هذا العرف اللغوي وخاطب به محبوبته بأن أدخلها مع هذا الفعل في علاقة فاعلية ، ذلك في قوله : " تسلسلي .. مفتاح رصد .. ثِبي " ص ٢٠

ــ أما عن الفعل تأرجح : فقد عــدل الشاعر في استخدامه له عن اللغة المعيارية في قوله عــن جنود العدو في حرب ٥٦ : " يتساقطون .. يتأرجحون " ص ٤٥٦ ، ووجه العدول فـــي اســـتخدامه له يأتي من أن هذا الفعل لم يرد في المعاجم القديمة التي رجعت إليها ، وردَ في اللسان [رجح] : " أرجح الميزان أثقله حتى مال ، والترجُح التذبذب " ، وورد في القامـــوس المحـــيط : أرجح له ورجَّح أعطاه راجحًا وترجَّحت الأرجوحة مالت وترجَّح تذبذب ، وأظن أن هذا الفعل لم يظهر في هذه المعاجم لأنه ليس على أوزان الفعل المزيد ؛ لأن الـــزيادة فـــيه للإلحـــاق ، رغم أنه ليس على وزن من الأوزان الملحقة بالرباعي المزيد[١] ، وهي : تفعلل نحو : تجلبب وتشملل ، تمفعل نحو : تمسكن وتمدرع ، وتفعلى نحو : تجعبى ، وتفوعل نحو : تجورب ، وتفوْعل نحو : تسهوك ، وتفيعل نحو : تشيطن ، وأظنه على وزن " تأفعل " مثل الفعل تأمرك أو الفعل تأقلم .

عاشراً - وزن "افعوعل"

هذا الوزن من الأوزان النادرة في العربية ، والأفعال التي صيغت عليه قليلة للغاية ، وهي لـــذلك أفعـــال تـــراثية ، لجـــأ إليه نزار في الأفعال موضع البحث مرة واحدة تتمثل في استخْدامه للفعل " اخضوْضر " في قوله : " واخضوضرت من شوقها أحرف " ص ٢٦١ ، أي أن نـــسبة تكـــراره لديه بلغت ٥, % . وهو كما ذكرنا من الأفعال القديمة ويكون استخدامه له لا من قبيل العدول عن اللغة المعيارية ، ولكن من قبيل الاطراد معها .

---

١ ينظر " أبنية الصرف في كتاب سيبويه " ص ٤٠٤

يجـب قـبل الفـراغ من دراسة الدلالة في أوزان الفعل لدى نزار التنبيه على بعض المظاهـر التي أجدها تدخل من جانب أو من آخر في باب الدلالة ، لكنها لا تندرج تحت بـاب مـن أبـواب أو مـسار مـن مسارات التطور الدلالي ، فلا هي بالنقل ، ولا هي بتخـصيص العـام ، ولا هي بتعميم الخاص ، بل سلكت مسالك أخرى منها ما يمكن أن نطلق عليه استخدامًا دلاليًا معاصرًا ، بدا ذلك في للفعلين أذاب ، أطفأ

ـ أذاب : ورد في اللسان [ذوب]: " ذاب يذوب ذوبًا وذوبانًا نقيض جمد " . والعدول هنا في استخدام هذا الفعل استخدامًا معاصـرًا ، وذلك في تناولـه لـه مع " الأحماض " التي هي من مستلزمات هذا العصر ، وذلك في قوله : " أذيب في الأحماض كل امرأة تنام في جواري " ص ٥٤٤ .

ـ أطفأ : ورد في اللسان [طفأ] : " طفئت النار تطفأ طفئًا وانطفأت وأطفأت وأطفأها هو وأطفأ الحرب " ، والعدول هنا يبدو في انحرافه عن الاستخدام القديم لهذا الفعل واستخدامه اسـتخدامًا جديدًا مواكبًا للعصر ، بدا ذلك في إسناده إلى السجائر التي هي من مستجدات العصر ، كان ذلك في قولـه عن تعذيب الفرنسيين لجميلة بو حيرد : " وسجائر تطفأ في النهدين " ص ٤٥٢ .

النتـــائج

بعد هذه الدراسة لأوزان الفعل عند نزار يمكنُ الخروج بالنتائج التالية :

ــ بدا عدول نزار عن اللغة المعيارية إلى استخدامه للغة سهلة كلغة الحديث اليومي تعكس المرحلة الثقافية التي عاشها ويعيشها أبناء جيله ، لغة بعيدة عن التعقيد والتقعر .

كمـــا يـــبدو حـــياده عن اللغة المعيارية في كثافة استخدامه للأفعال المادية التي تخاطب الحـــواس الخمس ، مما يجعل الموقف الجمالي لديه مرتكزاً على المنبهات الحسية الحادة من سمع وبصر وشم وتذوق ولمس .

أرتفـــاع نسبة الأفعال المجردة لديه أكثر من الأفعال المزيدة على عكس الواقع اللغوي الذي تبلغ فيه نسبة الأفعال المجردة إلى الأفعال المزيدة ١ : ١٥ .

ــ يحتل وزن " أفعل " أكبر نسبة بين أوزان الأفعال المزيدة التي يستخدمها نزار حيث بلغـــت نـــسبته ٥, ٣٢ % ، بعده جاء وزن " فعَّل " بنسبة ٥, ٢٧ % ، ثم وزن " افتعل " بنسبة ١٤ % ، ثم وزن " تفعَّل " بنسبة ٨ % ، ووزن " فاعـــل " بنسبة ٥, ٧ % ، ووزن " استفعل " بنسة ٥, ٤ % ، ووزن " انفعل " بنسبة ٥, ٢ % ، ووزن " تفاعـــل " بنسبـــة ٢ % ، ووزن " تفعلـــل " بنسبـــة ١ % ، وأخيـــرًا وزن " افعوعل " بنسبة بلغت ٥, % ، وجـــاءت كثافة هذه النسب أو ندرتها بحسب قدرة الوزن على إنتاج التفعيلات المختلفة التي يبني عليها نزار أشعاره .

ــ أكبر صور التطور الدلالي لديه هي صورة التطور بالنقل ، حيث تظهر التعبيرات المجازية والصور الفنية التي تبين بصمة الشاعر الخاصة وعبقريته المتميزة وقدرته على إنـــتاج تـــراكيب فنية خاصة يتميز بها ، وربما لا يشاركه فيها أحد ، على خلاف الأنواع الأخرى من التطور الدلالي بتعميم الخاص أو بتضييق العام والذي يشاركه في صنعه كل أبناء جيله من شعراء ومبدعين أو أي مستخدم عادي للغة .

وفي نقله للدلالة غالبًا ما يسند الأفعال المعنوية إلى الماديات كما مثلنا .

يكثـــر تغير الدلالة مع الموضوعات السياسية ويقل مع الموضوعات العاطفية ، وذلك دلـــيل علـــى أن المعجـــم العاطفـــي لـــم يطـــرأ عليه الكثير من التغير منذ القدم ، بينما

الموضـوعات السياسية أو الوطنية تغيرت وطرأ على قاموسها العديد من الاختلافات بين الاسـتخدام المعاصر للفظ والاستخدام القديم ، فالاستخدام العاطفي للفظ فعلاً كان أولسمًا أسـبق مـن استخدامه في الأغراض الأخرى وخصوصًا السياسية والوطنية ، ظهر هذا التغير بوضوح في دلالات الفعل في قصيدة " الحب والبترول " .

التطور الدلالي بالتخصيص أو بالتعميم جاء بنسب متقاربة ، ومتفاوتة من وزن لآخر.

ـ هناك فعل واحد ظهر في استخدامه له تطور كلي في الدلالة ، فلا هو تطور بالنقل ، ولا بتعمـيم الخـاص ، ولا بتخصيص العام ، وذلك الفعل هو " انسجم " الذي تحول من معنـى الـصب إلى معنى التوافق والتآلف ، وهذا التحـول الدلالي ليس من صنع نزار وحده ، بل من صنع من سبقه ومن عاصره ، وساعد هو بدوره في شيوعه وانتشاره .

ـــ كل الأوزان التي استخدمها نزار توافقت حروف الزيادة فيها مع ما عرفت لها من معـانٍ ، لذلك فدراسة معاني حروف الزيادة من الأوفق أن يكون في باب الاطراد لا باب العـدول الذي نحن بصدده ، لم يشذ عن هذا التوافق أو عن هذا الاطراد إلا الأفعال على وزن " تفاعل " ، حيث تخرج فيها حروف الزيادة عن المعاني التي وضعت لها .

ـــ كـل الأوزان المزيدة التي استخدمها نزار كانت الزيادة فيها للمعنى إلا فعل واحد الـزيادة فـيه جاءت للإلحاق ، هو الفعل " تأرجح " الملحق بوزن " تفعلل " شأنه في ذلك شأن الفعل تأمرك والفعل تأقلم .

ظهـر لديه أيضًا الاستخدام المعاصر لبعض الأفعال مثل : أذاب ، أطفأ ، والمعاصرة تبدو في استخدامه مع هذه الأفعال بعض العناصر المستحدثة ، والتي لم يعرفها الأقدمون مـن مستخدمي اللغة ، كاستخدامه لـ " الأحماض " مع الفعل أذاب في قوله : واستخدامه لـ " السجائر " مع الفعل أطفأ كما ظهر لديه إعادة استخدامه لبعض الأفعال بدلالات قديمة لـم تعـد مستعملة وإحياؤها من جديد ، كما في استخدامه للفعل " زرَّر " في قوله : فمن خطوك قد زرَّر الرصيف " ص ٢٢ بمعنى تزين بالزهور .

المبحث الثاني: المشتقات

توطئـــة

الاشتقاق ومكانته في العربية

أهم ما يميز اللغة العربية عن فصيلة اللغات الهند أوربية أنها لغة اشتقاقية بينما اللغات الهند أوربية لغات إلصاقية ، فالمعنى في اللغة العربية يتحدد من معنى الجذر الذي يحمل أصول الكلمة ، ويكون ثلاثيًا في الغالب أو رباعيًا في القليل من ألفاظها مضافًا إليه معنى القالـــب اللغوي الذي صب فيه هذا الجذر ، ليعبر المشتق في النهاية عن الزمان أو المكان أو المبالغة أو الفاعل أو المفعول أو التشديد .. إلى آخر هذه المعاني التي تضيفها القوالب للجذور .

وهـــذه الطريقة الاشتقاقية في توليد المعاني تخلق نوعًا من العلاقات الروحية أو المنطقية بـــين كلمـــات المـــادة الواحدة ، وهذه العلاقات المنطقية هي ما تعتمد عليه اللغة في بناء ألفاظهـــا ، وهـــي التي جعلت معاجم اللغة العربية مثلاً تجمع بين الأخ والأخت في مكان واحـــد ، بيـــنما تعبر اللغات الهند أوربية عنهما بلفظين مختلفين تمامًا لا علاقة لأحدهما بالآخر ، رغم أن المنطق يقول إنهما من أصل واحد .

والاشـــتقاق لغة : " بنيان الشيء من مرتجل ، واشتقاق الكلام : الأخذ فيه يمينًا وشمالاً ، واشـــتق الخصمان وتشاقًا : تلاحًا وأخذا في الخصومة يمينًا وشمالا مع ترك القصد وهو الاشتقاق[1] ، أو " أخذ شق الشيء والأخذ في الكلام وفي الخصومة يمينًا وشمالا ، وأخـــذ الكلمة من الكلمة " [2]

بيـــنما معناه في الاصطلاح " أخذ صيغة من أخرى مع اتفاقهما معنى ومادة أصلية وهيئة تركيب لها ، ليدل بالثانية على معنى الأصل بزيادة مفيدة لأجلها اختلفا حروفًا وهيئة " [3]

وللاشـــتقاق أنـــواع أفاض العلماء في ذكرها وبيان الفارق بينها ، ومن أشهر من تناولها بالشرح والتحليل أبو الفتح عثمان ابن جني في خصائصه ، ولا حاجة لنا هنا إلى ذكر هذه الأنواع ويكفينا ما أشرنا إليه من معناه العام .

---

١ " اللسان " شقق .

٢ " القاموس المحيط " شقق .

٣ السيوطي عبد الرحمن جلال الدين " المزهر في اللغة وأنواعها " تحقيق : أحمد جاد المولى ، علي البجاوي ، أبو الفضل إبراهيم ، دار الجيل بيروت لبنان ١: ٣٤٦ .

أصل المشتقات

واختلف العلماء في القديم والحديث حول أصل المشتقات أهو المصدر أم الفعل ، ذهب البصريون[1] إلى أن المصدر هو أصل المشتقات ، فهو عندهم أصل للأفعال وللأسماء المشتقة ، ودليلهم في ذلك أن الأفعال أثقل من الأسماء ؛ لذلك لحقها التنوين والجزم والسكون ، فكل فعل لا بد له من اسم وإلا لم يكن كلامًا ، بينما الاسم قد يستغني عن الفعل .

بينما ذهب الكوفيون إلى أن الفعل أصل المشتقات ؛ ودليلهم على ذلك أن المصدر يصح لصحة الفعل ويعتل لاعتلاله ، كما أن المصدر يذكر تأكيدًا للفعل ، وهناك أفعال لا مصادر لها كـ : نعم وبئس وليس وعسى ، كما أن المصدر لا يُتصوَّر معناه إلا بفعل وفاعل .

" وذهب السيرافي والفارسي إلى أن المصدر أصل للفعل ، والفعل أصل لباقي المشتقات" [2] ، " وذكر السيوطي نقلاً عن بعض أهل النظر أن الكلم كله أصل وليس منه شيء اشتق من غيره " [3] .

وإذا أردنا تأصيلا وتفريعًا فالأصل هو المصدر لأنه البسيط ؛ فهو الحدث ، بينما الفعل هو الأكثر تركيبًا حيث يضاف إليه الزمن ، فمن المنطقي أن يكون المركب قد اشتق من البسيط وليس العكس .

وذلك ما اعتمد عليه البصريون في رأيهم ، ورأي البصريين هو المعول عليه عند العلماء ، وفي كتبهم أن المصدر أصل لجميع المشتقات [4] .

ـ والرأي عندي وعند طائفة من اللغويين[*] أن أصل الاشتقاق سواء للفعل أم للمصدر هو جذر الكلمة أي مادتها الأصلية أو كما يسميها د. عبد الصبور شاهين " المادة المخصبة " ومنها يؤخذ المصدر والفعل ، وعليه فسوف نخرج من دائرة المشتقات كلاً من المصادر بأنواعها الميمي والصناعي ، وكذلك نخرج منها الأفعال بأزمنتها .

---

١ لمعرفة رأيهم يمكن الرجوع لما قاله سيبويه في هذه القضية في " الكتاب " تحقيق عبد السلام هارون ١: ٢٧

٢ ينظر " شرح الرضي على الكافية " تصحيح يوسف حسن عمر جامعة قاريونس سنة ١٣٩٨- ١٩٧٨ ٢: ٢١٤

٣ د. عبد الحميد السيد عبد الحميد " تصريف الأفعال " ص ١٨١

٤ السابق ص ١٨٢

* منهم دكتور عبد الصبور شاهين في كتابه " المنهج الصوتي للبنية العربية " ص ١٠٨

وعلـــى ذلـــك فالمـــشتقات موضع هذه الدراسة هي : اسم الفاعل وصيغ المبالغة والصفة المـــشبهة واســـم المفعول واسم التفضيل واسم الزمان واسم المكان واسم الآلة واسم المرة واسم الهيئة . وجاء ترتيبها حسب نسبة ورودها وكثافة استخدام نزار لها كما يلي :

أولاً ـ اسم الفاعل

اســـم الفاعـــل : " هو ما يجري على يفعل من فعله كضارِب ومُكرِم ومُنطلِق ومستخرِج ومُدَحـــرِج [١] ، أو " هو صيغة تشتق من الفعل المبني للمعلوم المتصرف للدلالة على من وقع منه الفعل" [٢]

للمجرد منه بناء واحـــد قياسي من فَعَل ، هو " فاعِل " ، وأوزان غير قيـــاسية ، أشهرها: " فَعِـــل " نحـــو بَطِر ، وفعلان نحو : عطشان ، وفَعْل نحو : ضخم ،وفعيل نحو : جميل أفعل نحو أخصب ، فَعَل : نحو بطل .

مـــن مجـــرد الرباعي ومزيد الثلاثي والرباعي على صورة المضارع المبني للمعلوم بعد إبدال حرف المضارعة ميمًا مضمومة ، وكسر ما قبل الآخر إن كان مفتوحًا نحو : دحرج مُدحرِج ، استغفر مستغفِر ، ارتعش مُرتعِش ، أقام مقيم ، تزلزل مُتزلزِل .

من أوزانه الشاذة التي ذكرها سيبويه[٣] :

فاعِـــل : مـــن أفعل نحو : أعشبت الأرض فهي عاشب ، وأمحل البلد فهو ماحِل ، ومن استفعل نحو : استودقت الأتان فهي وادق .

فعول من أفعل نحو : أنتجت الناقة فهي نتوج ، أعقّت الفرس فهي عقوق ، مُفعَل من أفعل نحو : أحصن محصَن ، وأسهَب مُسهَب .

---

١ الزمخشري " المفصل في صنعة الأعراب " تحقيق علي بو ملحم ، دار ومكتبة الهلال ببيروت ، طـ١ سنة ١٩٩٣ م ص ٢٨٥

٢ مجدي وهبة ــ كامل المهندس " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" ص ٣٩

٣ ينظر " الكتاب " طبعة بولاق ٢: ٣٤٢

مـــن قــراءة الإحصاءات التي ضمت أنواع المشتقات التي استخدمها نزار والتي بلغت مائتي اسم مشتـــق يمكن الخروج بالملحوظات التالية :

أن اســم الفاعــل يأتـــي على رأس المشتقات لديه ، فلقد استخدمه في خمســـة وستين موضعًا ، أي أن نسبة استخدامه لهذا المشتق بلغت ٥ ,٣٢ % .

وربما يكون في ارتفاع نسبة استخدامه لهذا المشتق مطرد مع العرف اللغوي ؛ ذلك لأن اســم الفاعــل يأتي على رأس المشتقات ؛ وذلك لكثرة استخدامه ودورانه على ألسنة أهل اللغة من أي مشتق آخر .

وطريقته مطردة مع العرف اللغوي لا في نسبة استخدامه لهذا المشتق بوجه عام ، بل فـــي اســـتخدامه لأوزانه : فأكثر وزن من أوزان اسم الفاعل لديه هو وزن " فاعِل " الذي يعتبـــر الوزن القياسي من المجرد ، استخدم نزار هذا الوزن في خمسين موضعًا ، أي أن نـــسبة استخدامه له بلغت ٩ ,٧٦ % من جملة استخدامه لهذا المشتق ، ومن بعد وزن " فاعِل " جاء وزن " مُفعِل " في ستة مواضع بنسبة ٢ ,٩ % ، ووزن " مُفعِّل " في أربعة مواضـــع بنسبة ١ ,٦ % ، ثم تأتي الأوزان : متفعِّل ، مستفعِل ، مُفاعِل ، مُفتَعِل ، مُنفَعِل مـــرة واحدة ؛ أي بنسبة ٥ ,١ % من مجموع أوزان اسم الفاعل

وعند دراسة هذا الوزن من الناحية الدلالية يبرز أكثر من مظهر دلالي يبدو فيه العدول عن اللغة المعيارية أو العرف اللغوي ، يمكن حصر أهم هذه المظاهر في النقاط التالية :

١ ـــ <u>تغير الدلالة</u>

اســـتخدم نزار بعض النماذج لهذا المشتق تغيرت فيها الدلالة عن الأصل المستخدم في العـــرف اللغـــوي ، جاء هذا الاختلاف الدلالي في أربعة نماذج ، هي : نازح ، مصمِّم ، عاجِن ، ومحتفِل .

<u>نازِح</u> ، في قوله :

هل أقبلت طفلتها بعدها تفجعني بأمها النازحه

[طفلتها ١٥٣]

ورد فـــي اللسان [نزح] : " نزح الشيءُ ينزح نزحًا ونزوحًا : بَعُد ، وشيء نُزُح ونزوح : نـــازح ، وبلد نازح ووصل نازح : بعيد " ، لكن السياق يشير إلى أن معنى النازحة ليس البعيدة ولكن الهاربة أو المختفية .

مصمِّم ، كما في قوله على لسان فتاته عن نهدها :

وثرت على مصمِّمه
وعاجنـــه وناحتـه
[اليوميات ٦٩١]

والمعنـــى هــنا أن المــصمم هو المشكِّل والمنفذ لهذا التشكيل ، بينما المعنى كما ورد في اللـــسان [صمم] : " التصميم المضي في الأمر ، صمم فلان على كذا أي مضى على رأيه بعد إرادته ، والمُصمِّم من السيوف الذي يمر في العظام ، والمصمِّم الجمل الشديد " .

وحتـــى المعـــاجم الحديـــثة نجدها لم تشر إلى هذا المعنى الحـــديث ، ورد في المعجـــم الوسيط [صمم]: " المصمِّم الماضي في الأمر بعزيمة ثابتة ، والمصمِّم السيف القاطع يمر في العظام ويمضي في الضريبة ، والمصمِّم الماضي في السير وغيره ".

عاجن ، كما في المثال السابق :

وثرت على مصمِّمه
وعاجنـــه وناحتـه
[اليوميات ٦٩١]

فالدلالة المعاصرة للعاجن هو من يمزج المكونات ويخلطها ويجعلها متجانسة ، وذلك هو مـــا أراده نـــزار هنا ، وذلك يختلف عن الدلالة الأصلية لهذا المشتق ، والتي وردت في اللـــسان [عجـــن] : "عجن الشيء يعجنه عجناً فهو معجون وعجين ، واعتجنه اعتمد عليه بجُمعـــه يغمـــزه ، والعاجن من الرجال المعتمد على الأرض بجمعه إذا أراد النهوض من كِبَر أو بُدن ، وناقة عاجن تضرب بيدها إلى الأرض في سيرها " .

محتفِل ، في قوله :

رأيت الطير محتفـــلاً
بعودة طيره الساجع
[اليوميات ٦٠٥]

فالاحتفال هنا بمعنى السعادة والبهجة ، وليس فقط بمعنى الاجتماع والاحتشاد الذي عبرت عـــنه اللغة لدلالة هذا الفعل ، وورد في السان [حفل] : " حَفَل اللبنُ في الضرع يحفِل حفلاً وحُفُلا وتحفَّل واحتفل اجتمع ، حفل القومُ حفلاً واحتفلوا : اجتمعوا واحتشدوا ".

٢- التطور الدلالي بتعميم الخاص

ويكون ذلك بالانتقال من معنى خاص إلى معنى عام ، بدا ذلك في ثلاثة مواضع ، هي :

سارح ، في قوله :

حتى انثيال الشعر حتى
الفم الملموم حتى النظرة السارحة .
[طفلتها ١٥٣]

فالسارحة هنا بمعنى المنطلقة أو الخارجة بوجه عام دون تخصيص لنوعية المنطلق أو زمن الانطلاق أو اتجاهه ، وتلك الأمور كانت محددة في الدلالة الأصلية للفعل ، ورد في اللسان [سرح] : " سرحت الماشية تسرح سرحا وسروحًا سامت ، والسارح يكون اسمًا للراعي الذي يسرح بالإبل ويكون اسمًا للقوم الذين لهم السرح " . فلقد اتسعت الدلالة بإسقاط هذه المعاني الجانبية للانطلاق وبقي المعنى العام للانطلاق .

سارق ، في قوله :

أنا ذاهب لمهمتي
لأرد قطّاع الطريق
وسارقي حريتي
[رسالة جندي في جبهة السويس ص ٤٥٤]

فلقد استخدم نزار السرقة بمعنى أخذ الشخص ما ليس له ، دون تحديد لنوعية المأخوذ وكيفية الأخذ ، تلك الأشياء التي كانت تعنى بها اللغة في دلالة هذا الفعل .

ورد في اللسان [سرق] : " سرق الشيء يسرقه سرقا استرقه ، السارق عند العرب ما جاء مستترًا إلى حرز فأخذ منه ما ليس له ، فإن أخذ من ظاهر فهو مختلس ومستلب ومنتهب ومحترس ، فإن منع مما في يده فهو غاصب ".

٣- <u>التطور الدلالي بالنقل</u>:

ويكـــون ذلك بالمجاز لعلاقة المشابهة بإسناد فاعل من حقل دلالي إلى فعل من حقل دلالي آخـــر ، أو إســـناد صـــفة مـــن حقل دلالي إلى موصوف من حقل آخر .. إلى آخر هذه العلاقات الإسنادية من فاعلية أو مفعولية أو وصفية أو حالية ، ومن أمثلة هذا النقل

<u>صابر</u> : كما في قول نزار :

يا والدي
هذي الحروف الثائرة
تأتي إليك من السويس
تأتي إليك من السويس الصابرة
[رسالة جندي في جبهة السويس ص ٤٥٤]

وذلـــك الـــنقل يـــبدو في إدخال السويس ـــ تلك المدينة المصرية المعروفة ـــ في علاقة وصفية بالصفة صابرة التي لا يوصف بها إلا الكائنات الحية ، ورد في اللســـان [صبر] : " الصبر نقيض الجزع ، صبر يصبِر صبرًا فهو صابر وصبَّار وصبير وصبور ، والأنثى صبور أيضًا بغير هاء وجمعه صُبُر ".

<u>بارع</u> : في قوله :

أحتى الأرض يا ربي
تعبر عن مشاعرها
بشكل بـــارع بـارع .
[اليوميات ٦٠٦]

يبدو النقل في إدخال الشكل في علاقة وصفية مع الصفة " بارع " والتي لا يوصف بها إلا العقلاء ، ورد في اللسان [برع] : " برع يبرع بروعًا وبراعة وبَرُع فهو بارع : تم في كل فضيلة وجمال وفاق أصحابه في العلم وغيره ، وقد توصف به المرأة ".

<u>منادية</u> ، كما في قول نزار :

لمِن شفةٌ منادية
تجمّد فوقها السكر .
[اليوميات ٥٨٩]

ويبدو النقل في إسناد النداء إلى الشفاة ، وهو لا يسند كما تذكر اللغة إلا إلى الإنسان ، ورد في اللسان : النداء الصوت مثل الدعاء والرغاء ، وقد ناداه ونادى به مناداة ونداء أي صاح به .

ثانيًا : صيغ المبالغة

هـــي ألفـــاظ تـــدل على ما يدل عليه اسم الفاعل بهدف المبالغة والتكثير ، تصاغ في الغالـــب مـــن الفعل الثلاثي المتعدي ، وقد وردت من غير الثلاثي نحو معطاء من أعطى ونذير من أنذر ، وتأتي صيغة فعَّال من اللازم والمتعدي ، نحو قوله تعالى ﴿ ولا تُطِع كلَّ حلاف مهين ، همّاز ، مشّاء بنميم ﴾[١]

اختلف العلماء حول صيغ المبالغة وعددها ، لكننا لا نريد أن ندخل في تفصيلات هذه الخلافــات ، لكننا نخلص منها إلى الصيغ التي تكررت لديهم ، وهي خمس صيغ ، وهي الـــصيغ التي سنرصدها ونعتمدها في هذا البحث ، وهي فعَّال : يكثر مجيئها من الأفعال المتعدية ، نحو : منّاح وشرَّاب ومن اللازم نحو : قوَّام ، غدَّار ، مفعال : تأتي من اللازم والمـتعدي ، نحو : مهذار ومعطاء ، فعول : تأتي من اللازم والمتعدي نحو : عطوف ، عجوز ، وفعيل : نحو : عليم ، رحيم ، وفَعِل : نحو : فطن ، وحذر .

وبالعودة إلى مجموعة المشتقات موضع البحث عند نزار نجد أن عدد أوزان صيغ المبالغة ٤١ بنسبة قدرها ٥, ٢٠ % . وجاءت نسب أوزانها كالتالي : فَعيل ٣٦ بنسبة ٨ ,٨٧ % ، فعول : ٣ بنسبة ٣ ,٧ % ، فعّال ٢بنسبة ٩ ,٤ %

ويبدو عدول نزار عن اللغة المعيارية في ارتفاع نسبة وزن فعيل لديه ، ذلك الوزن الذي يأتي في ذيل القائمة عند سيبويه وابن الحاجب وابن مالك .
بينما يبدو العدول عن اللغة المعيارية دلاليـــًا في الأشكال التالية :

---

١ القلم ١٠- ١٢

التطور الدلالي بالنقل

وظهر هذا النقل في استخدامه لـ :

" غريق " ، في قوله :

لم تزل صورتها في دمي
غريقة .. أنيقة .. سابحة
[طفلتها ص ١٥٣]

وظهـر النقل هنا في إسناد الغرق للصورة ، وهي كما تبدو صورة معنوية في ذهنه ، فلا يجب أن يسند إليها الغرق ، ورد في اللسان [غرق] : " الغرق الرسوب في الماء ، يقال : رجل غَرِق وغريق ، وقد غرِق غَرَقًا وهو غارق ، وغريق فعيل على مُفعَل ، أغرقه الله إغراقًا فهو غريق " .

" طعين " ، في قوله :

تحت المظلات الطعينة
مثل مشنوق تدلى في سكون
[رسالة جندي من جبهة السويس ص ٤٥٦]

والـنقل هنا يبدو في وصف المظلات بـ طعينة التي غالبًا ما تكون لوصف البشر ، فقد ورد في اللسان [طعن] : " طعنه بالرمح يطعُنه ويطعَنه طعنًا فهو مطعون وطعين من قومٍ طُعنٍ وخزه بحربة ونحوها " .

ثالثًا : اسم المفعول

هو ما يجري على يُفعَل من فعله نحو : مضروب لأن أصله مُفعَل ومُكرَم ومُنطلَق به ومستخرَج ومُدحرَج[١] ، ولـــه بناء قياسي واحد للثلاثي هو " مفعول " ويصاغ من المتعدي المبني للمجهول كما يصاغ من اللازم إذا أريد تعديته إلى المصدر أو الظرف أو الجار والمجرور . مع حذف واو مفعول من الأجوف ، وتحذف عين الفعل وتقلب واو البناء ياء في الأجوف اليائي ، نحو : قتل مقتول ، أخذ مأخوذ .

وقد يأتي على فِعل نحو جزِع وأراه أقرب للصفة المشبهة منه لاسم المفعول ، وقد يأتي على فعيل نحو : قتيل بمعنى مقتول .

ومن مجرد الرباعي ومزيد الثلاثي والرباعي يأتي على وزن اسم الفاعل مع إبدال كسرة ما قبل الآخر فتحة .

يقول سيبويه : " ليس بين الفاعل والمفعول في جميع الأفعال التي لحقتها الزوائد إلا الكسرة التي قبل آخر حرف والفتحة ، وليس اسم منها إلا والميم لاحقته أولاً مضمومة" [٢] نحو : مُفعَل : مُخرَج ، مُفعَّل : مُجرَّب ، مُفاعَل : مُقاتَل ، متفعَّل : متكلَّم به ، مُنفعَل : مُنتصَر ، مُتفاعَل : متغافَل عنه ، مُفعلّ : محمرّ ، مُستفعَل : مُستخرَج ، مُفعالّ : مُشهابّ ، مُفعوعَل : مُغدودَن ، مُفعوَّل : معلوَّط ، مُفعنلَل : محرنجَم ، مُفعلَل : مدحرَج ، مُتفعلَل : مُتدحرَج ، مفعللّ : مُقشعَرّ منه .

وبالعـــودة إلى مجموعة المشتقات موضع البحث عند نزار نجد أن عدد أوزان اســـم المفعـــول ثمانـــية وعشرون ، أي أن نسبة استخدامه لهذا المشتق بلغت بلغت ١٤ % من جملـــة المـــشتقات موضع البحث ، وجاءت نسب أوزانها كالتالي : احتل وزن " مفعول " رأس القائمـــة بعدد ١٣ مادة ، بنسبة ٤٦,٤ % ، مُفعَل بعدد ٨ مواد بنسبة ٢٨,٥ % ، مُفتعَل ٤ مواد بنسبة ١٤,٣ % ، مُفعّل ، مُفعلّ ، فعيل وهو وزن غير قياسي ، ورد كل واحد منهم مرة واحدة بنسبة ٣,٥ % .

١ الزمخشري " المفصل " ص ٢٩١
٢ سيبويه " الكتاب " طبعة بولاق ٢: ٣٣٢

ومـــن مظاهر الاطراد مع اللغة المعيارية ارتفاع نسبة استخدامه لوزن " مفعول " لأنه عـــند العلمـــاء هو الوزن القياسي للثلاثي المجرد ، وأكثر الأوزان دورانًا على ألسنة أهل اللغـــة ، وارتفـــاع نـــسبته عند نزار يدل دلالة على أنه لم يخرج على العرف اللغوي ، واطردت طريقته مع طريقة القدماء ولم يعدل عنهم .

أما عن مظاهر العدول عن اللغة المعيارية أو الاستخدام اللغوي فيمكننا في اسم المفعول أن نقف عند الظواهر الدلالية التالية :

تغير الدلالة :

ويكـــون ذلـــك في الغالب بتأثير المعاصرة والحداثة ، انتقلت الدلالة من المعى القديم إلى المعنى المعاصر ، بدا هذا التغيير في الأمثلة التالية :

" مرسوم " ، في قولـــه :

رجع الصيف لعينيك ولي

فالدنا مرسومة بالأخضر

[٢٢ نيسان ٢٦٥]

فالمراد هنا من الرسم التخطيط ،ورد في اللسان [رسم] : " الرسم الأثر ، رسم الغيثُ الدارَ عفًّاها وأبقى فيها أثرًا لاصقًا بالأرض ، رسم في الأرض غاب" ، وورد في القاموس : " ثـــوب مرسَّم : كمُعظَّم مخطَّط " ، تغيرت هذه الدلالة القديمة وظهر أثر المعاصرة فيها ، حيث يراد بالرسم فقط كما ورد بالمعجم الوسيط : " تمثيل شيء أو شخص بالقلـــم ونحوه" مصلوبة ، في قولـــه :

انتصروا الآن على أنثى

أنثى كالشمعة مصلوبة

[جميلة بو حيرد ٤٥٢]

فالمـــراد هـــنا أن جمـــيلة كانت عند تعذيبها كالشمعة المقيدة في وثاقها ، مربوطة الأقدام والأذرع ، مسلوبة الإرادة ، يعبث بها معذبوها كيفما شاءوا .

وليس المراد هنا الدلالة الأصلية للصلب ، ورد في اللسان [صلب] : " الصليب والصلب الصديد الذي يسيل من الميت ، والصلب مصدر صلبه يصلبه صلبًا ، وأصله من الصليب

وهو الوَدَك ، وبه سمي المصلوب لما يسيل من ودكه " . فلا المراد هنا الصديد السائل من الميت ولا حتى الصليب تلك الخشبة الذي يعذب عليها .

مبهَمة ، في قوله :

يمشي بلا وعي ولا غاية

مثلك يا مُبهَمَة المطلب

[مذعورة الفستان ص ٢٠]

ورد في اللسان [بهم] : " الأبهم كالأعجم ، واستبهم عليه الأمر أي استغلق ، ويقال : ضربه فوقع مبهمًا أي مغشيًا عليه لا ينطق ولا يميز" . والمعنى المراد لدى نزار هو الغموض فقط

مشنوق ، كما في قوله عن الأعداء :

تحت المظلات الطعينة

مثل مشنوق تدلى في سكون

[رسالة جندي في جبهة السويس ص ٤٥٦]

ورد في اللسان [شنق] : " شنق رأس الدابة شده إلى أعلى شجرة أو وتد مرتفع حتى يمتد عنقها وينتصب ، وفرس أشنق ومشنوق طويل الرأس " . فلم يكن المعنى الأصلي للشنق كما هو الآن التعليق من الرأس للقتل ، بل كان الشنق يراد به مجرد شد الرأس إلى أعلى ، بدا هنا أثر المعاصرة واضحًا .

ضرورات لبعض أوزان اسم المفعول

من أمثلة الاستخدام الذي هو من قبيل الضرورات لاسم المفعول كلمة "ملموم " في قوله :

حتى انثيال الشعر حتى

الفم الملموم حتى النظرة السارحة

[طفلتها ص ١٥٣]

ورد في اللسان [لمم] : " اللمُّ الجمع الكثير الشديد ، لمَّ الشيءَ جمعه ، وجمل ملموم وململم مجتمع وكذلك الرجل " .

إذن فاللم للشيء الكثير المبعثر ، فلا يصح أن يوصف به فم المحبوبة ، وأرى أن الأنسب له أن يكون ململمًا لا ملمومًا ، وذلك ما أورده اللسان : " حجر ململم مدملك صلب مستدير "

منثور ، في قوله :

نحن منثور الرُّبـــا مضعَفها
شهقة النجمات في المنحدر

[٢٢ نيسان ص ٢٦٥]

هـل يـريد هنا الربا المتناثرة أم أنه يقصد معنى آخر ؟ إذ كيف توصف الربا جمع ربوة بأنها منثورة وكيف تنثر وقد ورد في اللسان [نثر]: " نثرك الشيء بيدك ترمي به متفرقًا ، نثُر الحبِّ إذا بُذِرَ ".

مضعَف ، كما في قولـه السابق :

نحن منثور الرُّبا مضعَفها
شهقة النجمات في المنحدر

[٢٢ نيسان ص ٢٦٥]

وكمـا أنه لم يجز دلاليًا وصف الربا بأنها منثورة لا يصح كذلك وصفها بأنها مضعَفة من الفعـل أضعف ، ورد في اللسان [ضعف] : " ضَعُفَ يضعِف ضَعفًا وضُعفًا وضَعَف فهو ضعيف والجمع ضعفاء وضعفى وضِعاف ، وأضعفه وضعَّفه صيَّره ضعيفًا" ، فلا مغزى من وصف الربا بأنها مضعفة أو ضعيفة .

ممدود ، كما في قول فتاته عن قطها :

أفكر أينا أسعد
أنا أم قطنا الأسود
أنا أم ذلك الممدود سلطانًا على المقعد

[اليوميات ص ٦٠٢]

فالممدود ليست دقيقة في وصف القط ؛ حيث ورد في اللسان [مدد] : " المد الجذب والمطل ، مـدَّه يمده مدًا ومدَّ به فامتد ومدَّده فتمدد ، ومدَّه في غيه أمهله وطوَّل له ، وشيء مديد ممدود ورجل مديد الجسم طويل" ، فالممدود هنا معناها الممطوط أو المشدود ، وذلك لا ينطبق على القط ، والأنسب وصفه بأنه ممدَّد أو ممتَد .

مواد لم ترد في المعجم

مخضرَّة ، في قوله :

فراشة بيضاء في ملعبي   محضرّة الخطوة لا تجفلي

[مذعورة الفستان ص ٢٠]

فالوصف باللون الأخضر لا يكون بهذه الصيغة ، ورد في اللسان [خضر]: " الخضرة من الألـــوان ، وقـــد اخـــضرَّ وهو أخضر وخَضور وخَضِر وخَضير ويَخضير ويَخضور ، وأرض مَخضَرة على مثال مَبقَلَة ذات خضرة " . فيمكن الوصف بـــ مخضَرة من أخضَر ، أما بـــ مخضرّ من اخضرّ فلم يرد .

وحتى إن استخدم الصفة المناسبة فلا يمكن إسناد الخضرة إلى الخطوة ، لأن فيها نقلاً للدلالة .

وظهـــــر وزن وحـــيد هنا غير قياسي لصيغ اسم المفعول ، هو " صريع " على فعيل بمعنى مصروع ، في قوله

تغوص القدس في دمها

وأنت صريع شهـــــواتك

[الحب والبترول ٤٤٨]

ورد فـــي اللـــسان [صـــرع] : الصرع الطرح بالأرض ، وخصه في التهذيب بالإنسان ، صارعه فصرعه يصرعه صرعًا وصِرعًا فهو مصروع وصريع" .

رابعًا : اسم المكان

هو اسم مشتق يدل على مكان وقوع الفعل ، يصاغ من الثلاثي على وزن " مَفعِل " إذا كان الفعل معتل الفاء ، نحو : وقف موقِف ، ولد مولِد . أو كان الفعل مكسور العين في المضارع ، نحو: جلس يجلِس مجلِس ، عرض يعرِض معرِض .

أو على وزن " مَفعَل " : إذا كان الفعل معتل الآخر ، نحو: جرى مجرَى ، رمى مرمَى ، أو كان مفتوح أو مضموم العين في المضارع ، نحو : طلَع يطلَع مطلَع ، أكل يأكُل مأكَل

ويصاغ من غير الثلاثي على وزن الفعل المضارع ، مع إبدال حرف المضارعة ميمًا مضمومة وفتح ما قبل الآخر ، نحو : اجتمع يجتمِع مُجتمَع ، أقام يقيم مُقام ، انصرف ينصرِف مُنصرَف .

ونلاحظ كذلك إمكانية أن تلحق باسم المكان تاء للتأنيث نحو : معركَة ، مدرَسة ، مكتَبة

وبالعودة إلى المشتقات موضع البحث نجد أن نزارًا استعمل اسم المكان في اثنين وعشرين موضعًا ، أي أن نسبة استخدامه لهذا المشتق بلغت ١١ % وجاءت نسب أوزانه كالتالي : مَفعَل ١٦ بنسبة ٧٢,٧ % منهم ٢ مفعلَة ، مَفعِل ٤ بنسبة ١٨,٢ % ، مُنفعَل ٢ بنسبة ٩,١ % .

وارتفاع نسبة استخدامه لوزن " مفعَل " يأتي مطردًا مع طريقة القدماء ومع اللغة المعيارية حيث تتسع فيها نسبة مجيء اسم المكان على " مفعَل " أكثر من " مفعِل " لضيق شروط الفعل الذي يصلح لوزن مفعِل وسعة شروط الفعل الذي يصلح لوزن مفعَل .

ومن مظاهر العدول عن اللغة المعيارية :

التطور الدلالي بتخصيص العام :

مركَب ، في قوله :

ملَلت من مراكبي

ملَلت من بحاري

[دموع شهريار ص ٥٤٥]

وقوله :

نحن افتكار الجرح في نفسه   حلم طيور البحر بالمركِب

[مذعورة الفستان ص ٢١]

ورد في اللسان [ركب] : " كل شيء علا شيئًا فقد ركبه ، والمركَب الدابة ، والمركَب الموضع ، والمركَب واحد مراكب البر والبحر" . فالمعنى الأصلي للمركب هو الشيء الذي يركب بوجه عام ، تقلص هذا المعنى ليصبح المركَب مرادفًا للسفينة ، وفي ذلك تضييق للدلالة .

معبَد ، كما في قوله في وصف جميلة بو حيرد :

عينان كقنديلي معبد

[جميلة بو حيرد ص ٤٤٧]

فالمعبد : مكان العبادة بوجه عام ، والغريب أنها لم ترد في اللسان ، ورد تحت مادة عبد : " عبدَ الله يعبده عبادة ومَعبدًا ومعبدة تألَّه له ، ورجل عابد من قوم عبدة وعُبُد وعُبَّد وعبَّاد ، والعبادة الطاعة ، والمِعبد المِسحاة " . تخصص هذا المعنى إلى مكان لعبادة اليهود بصفة خاصة يقابل الكنيسة في المسيحية والمسجد في الإسلام .

التطور الدلالي بتعميم الخاص

بدا في استخدامه لـ " مصدَر " في قوله :

أنا للخصب مصدره

أنا يده أنا المِغزَل

[اليوميات ٥٩٩]

ورد في اللسان [صدر] : " الصدر نقيض الورود ، صدر عنه يصدر صدرًا ومصدرًا ، والمصدر أصل الكلمة التي تصدر عنها " . صار المراد به المنبع أو الأصل بوجه عام وليس أصل الكلمة فقط .

مواد على اسم المكان لم ترد في المعاجم القديمة ، منها :

محكمة : في قوله :

نهار أتيت للدنيا
وجدت قرار إعدامي
ولم أر باب محكمتي
ولم أر وجه حكَّامي .

[اليوميات ص ٥٨٥]

ورد في اللسان [حكم] : " الله سبحانه وتعالى أحكم الحاكمين ، وهو الحكيم ، له الحُكْم سبحانه وتعالى ، الحَكَم الله تعالى ، الحكيم ذو الحكمة ، والحُكْم العلم والفقه والقضاء بالعدل ، وهو مصدر حكَمَ يحكُم" ، وورد في القاموس المحيط : " الحُكم القضاء والجمع أحكام ، والحاكم منفذ الحكم كالحكَم محرّكة جمعها حكّام " .. . فلا أثر هنا للمحكمة التي تعني في لغتنا المعاصرة : " مكان انعقاد هيئة القضاء" (١)

مشتل : في قوله :

تغلغلتِ في بال الحروف مشاتلاً

وصوتاً حريري الصدى وادعًا حلوا

[اكتبي لي ص ٢٧]

فالمشتل في لغتنا المعاصرة يعني كما ورد في المعجم الوسيط [شتل] : " أرض يبذر فيها البذر. حتى إذا مضى عليه شهر أو أكثر نقل ليغرس في مكان آخر" . وهذا معنى معاصر لم يوجد في المعاجم القديمة .

مقهى : في قوله :

مشى بك المقهى مشى حينًا

خلف حفيف المئزر المطرب

[مذعورة الفستان ص ٢٠]

فهذا المشتق لم تعرفه العربية القديمة بمعناه المعاصر ، فقد ورد في اللسان [قهي] : " ... القهوة الخمر سميت بذلك لأنها تقهي شاربها عن الطعام أي تذهب بشهوته ، وأقهى دام على شرب القهوة " ، بينما تعني القهوة في لغتنا المعاصر كما وردت في الوسيط : " شراب مغلي البن" ، ويصف المعجم هذا اللفظ بأنه من الألفاظ المولدة ، والمقهى : " مكان عام تقدم فيه القهوة ونحوها من الأشربة ".

---

١ الوسيط : حكم

خامسًا : اسم التفضيل :

هو اسم وصف مشتق من المصدر أو الفعل اللازم أو المتعدي للدلالة على شيئين اشتركا في صفة وزاد أحدهما على غيره في تلك الصفة [١]. ولاسم التفضيل وزن واحد هو " أفعل " ومؤنثه " فُعلى " نحو : أصغر وصُغرى .

وقياسه أن يصاغ من ثلاثي غير مزيد فيه مما ليس بلون ولا عيب ، لا يقال في أجاب وانطلق ، ولا في سمر وعور هو أجوب منه وأطلق ، ولا أسمر منه وأعور ، ولكن يتوصل إلى التفضيل في نحو هذه الأفعال بأن يصاغ أفعل مما يصاغ منه ، ثم يميز بمصادرها كقولك : هو أجود منك جوابًا وأسرع انطلاقًا وأشد سمرة وأقبح عورًا [٢]

وبالعودة إلى قائمة المشتقات نجد أن نزارًا لجأ إلى اسم التفضيل في عشرين موضعًا ، أي أن نسبته بلغت لديه ١٠ % كالتالي : أفعل ١٦ بنسبة ٨٠ % ، فُعلَى ٤ بنسبة ٢٠ %

وعند إعادة النظر إلى هذا المشتق وطريقة صياغته ، نلحظ أن نزارًا لم يخرج على اللغة المعيارية من حيث استخدامه له ، وأن صوره لم تخرج عما حدده علماء اللغة له ، فهو عندهم يأتي على أربعة صور : مجرد من ال والإضافة ، مضاف لنكرة ، مضاف لمعرفة ، ومعرف بـ ال . ولم يخرج نزار في استعماله له عن هذه الصور ، فجاء باسم التفضيل المجرد من ال والإضافة في ستة مواضع ، وجاء بالمضاف إلى النكرة في أربعة مواضع ، وبالمضاف إلى المعرفة في موضعين ، واحتل اسم التفضيل المعرف بـ ال أكبر نسبة لديه حيث لجأ إليه في ثمانية مواضع .

---

١ " معجم المصطلحات العربية " ص ٥٤
٢ " شرح المفصل " ٦ : ٩١

سادساً : اسم الآلة

يقول سيبويه في تناوله لاسم الآلة في مبحث أطلق عليه عنوان : هذا باب ما عالجت به : وأما المِقَص فالذي يقص به ، والمَقَص : المكان والمصدر ، وكل شيء يعالج به فهو مكسور الأول كانت فيه هاء التأنيث أو لم تكن ، وذلك قولك مِحلَب ومِنجَل ومِكسَحَة ومِسلَّة والمِصفى والمِخرز والمِخيَط .

وقد تجيء على مِفعال ، نحو : مِقراض ومِفتاح ومِصباح ، وقالوا المِسرجة كما قالوا المِكسحة [١]

فأوزان اسم الآلة القياسية عند سيبويه ثلاثة : مِفعل ومِفعلة مِفعال ، بينما يضاف إليها أوزان قياسية ، وهي : فاعِلة ، نحو : ساقية ، وفاعول ، نحو : ساطور ، وفعَّالة ، نحو : غسَّالة ، وفِعال ، نحو : إراث وهو ما يوقد به النار .

ومن صور اسم الآلة غير القياسية : فَعْل نحو فَاس ، فِعِّيل نحو سكِّين ، فَعول نحو قَدوم .

وبالعودة إلى قائمة المشتقات نجد أن نزارًا لجأ إلى اسم الآلة في سبعة عشر موضعًا ، أي أن نسبة استخدامه لهذا المشتق بلغت ٥ ,٨ % ، والأوزان التي استعملها هي الأوزان القياسية عند سيبويه ، فقد استعمل وزن " مِفعلَة " في تسعة مواضع بنسبة ٩ ,٥٢ % ، ووزن " مِفعال في موضعين بنسبة ٧ ,١١ % ، ووزن مِفعَل في موضع واحد أي بنسبة ٩ ,٥ % ، ولجأ لأربعة صيغ غير قياسية بنسبة ٥ ,٢٣ % ، وربما كان في استخدامه لهذه الأوزان مطردًا مع اللغة المعيارية ، الذي سادت فيه هذه الأوزان الثلاثة ، لكن بدا حياده عنها في استخدامه للأوزان غير القياسية .

<u>من الصيغ غير القياسية التي لجأ إليها</u> :

<u>سكين</u> : على وزن فِعِّيل في ثلاثة مواضع .

أولها في قوله :

لم تبق سكين .. ولا فأس ..
ولا حجر على كتف الطريق ..
إلا وجاء

[رسالة جندي على جبهة السويس ص ٤٥٦]

---

١ سيبويه " الكتاب " طبعة الهيئة ٤: ٩٤- ٩٥

وثانيها في قوله :

عقاربها .. كثعبانٍ على الحائط
كمقصلةٍ . كمشنقةٍ
كسكين تمزقني

[اليوميات ص ٥٨٦]

وثالثها بصيغة الجمع في قوله :

أريد أحب مثل طيور تشرين ..
أيا شرق المشانق والسكاكين ..

[اليوميات ص ٥٩٧]

ورد في اللسان [سكن] : " سكن الشيء يسكن سكونًا إذا ذهبت حركته ، والسكين المدية تذكر وتؤنث ، والسكينة لغة في السكين والمشهور بلا هاء" .

فأس : على وزن فَعْل ، في قوله :

لم تبق سكين .. ولا فأس ..
ولا حجر على كتف الطريق ..
إلا وجاء

[رسالة جندي على جبهة السويس ص ٤٥٦]

ورد في اللسان [فأس] : " الفأس آلة من آلات الحديد يحفر بها ويقطع ، أنثى ، والجمع أفؤس وفؤوس وقيل تجمع فؤس على فُعْل" .

وبدا كذلك عدوله عن اللغة المعيارية دلاليًا في استخدامه لبعض أسماء الآلة المعاصرة ، ظهر ذلك في :

مِقصلة ، في قوله :

مِقصلة تنصب والأشرار
يلهون بأنثى دون إزار

[جميلة بو حيرد ص ٤٥٢]

وقوله :

تاريخ امرأة من وطني
جلدت مِقصلة الجلاد

[جميلة بو حيرد ص ٤٥٣]

وقوله :

عقاربها .. كثعبان على الحائط

كمقصلةٍ . كمشنقةٍ

كسكين تمزقني

[اليوميات ص ٥٨٦]

ورد في اللسان [قصل] : " القصل القطع ، وقصل الشيء يقصله قصلاً واقتصله قطعه ، وسيف قاصل ومقصل وقصال قطّاع" . لكن هذه الآلة التي ينفذ بها حكم الإعدام في بعض الأنظمة ، والتي لها شكل ومواصفات معينة لم تعرفها اللغة القديمة لأنها محدثة ، وشاع استعمالها مع الثورة الفرنسية من سنة ١٧٨٩م [١]

مِشنقة ، في قوله :

عقاربها .. كثعبان على الحائط

كمقصلةٍ . كمشنقةٍ

كسكين تمزقني

[اليوميات ص ٥٨٦]

ورد في مقاييس اللغة [شنق] : " الشين والنون والقاف يدل على امتداد تعلق بشيء ، شنق رأس الدابة شده إلى أعلى شجرة أو وتد مرتفع حتى يمتد عنقها وينتصب ، وفرس أشنق ومشنوق طويل الرأس ".

لكن وسيلة الإعدام المعاصرة لم ترد في المعاجم القديمة ؛ لأنها من الألفاظ المحدثة ، ورد في المعجم الوسيط : "المِشنقة جهاز يشنق به المحكوم عليه بالإعدام شنقًا" .

مسكب ، في قوله بصيغة الجمع :

رسائلك الخضراء تحيا بمكتبي   مساكب وردٍ تنشر الخير والصحوا

[اكتبي لي ص ٢٧]

فمساكب الورد أراد بها آنية لصب ماء الورد . إلا أن المسكب كاسم آلة لم يرد في المعاجم القديمة ، ورد في اللسان [سكب] : السكب صب الماء ، والسكب والأسكوب الهطلان الدائم . بينما ورد في المعجم الوسيط : نفس المادة : المِسكبة أداة السكب . ويقال : أرسل الماء في المِسكَبة والجمع مساكب .

---

١ ينظر الوسيط : قصل .

محراث ، في قولـــه :

لم يبق فلأح على محراثه إلا وجاء

[رسالة جندي من جبهة السويس ص ٤٥٦]

فالمعنـــى المــراد هو آلة حرث الأرض وإعدادها لوضع البذور ، لكن هذه الدلالة لم تكن معــروفة لهذه الآلة في المعاجم القديمة ، فقد ورد في اللسان[حرث] : الحرث قذفك الحب فــي الأرض لازدراع ، والحــرث الـزرع ، وقد حرث واحترث مثل زرع وازدرع ، وحرثتُ النار حرّكتها ، والمحراث خشبة تحرك بها النار في التنور".

سابعًا : الصفة المشبّهة

هي التي ليست من الصفات الجارية ، إنما هي مشبهة بها في أنهـــا تذكر وتؤنث وتجمع ، نحو كريم وحَسَن وصَعْب ، وهي تدل على معنى ثابت ، فــإن قصد الحدوث قيــل هو حاسن الآن أو غدًا ، وكارم وطائل .. وتضاف إلى فاعلها كريم الحسب وحَسَن الوجه [١]

وذكر ابن مالك أنها إذا كانت من غير الثلاثي وجب موازنتها للمضارع نحو : حَسَن الوجه ومنطلق اللسان وطاهر القلب،والأصل : حَسَن وجهه ومنطلق لسانه وطاهر قلبه [٢] وتأتي من غير الثلاثي على زنة اسم الفاعل ولكن بشرط أن يكون المعنى على جهة الدوام للفرق بينها وبينه ، نحو : معتدل القامة ، مستقيم الرأي

وقد تأتي على اسم المفعول إذا قُصِد بها المبالغة نحو : مهزول فصيله ، مشكور فعله .

ومن الملحوظات الهامة المتعلقة بالصفة المشبهة ، وكأحد الفروق بينها وبين اسم الفاعل أنه يلزم كون معمولها سببيًا ، أي اسمًا ظاهرًا متصلاً بضمير موصوفها إما لفظًا نحو قولنا : زيد طويلة قامته وإما معنىً نحو قولنا : زيد طويل القامة [٣]

---

١ شرح المفصل ٦: ٨١، ٨٢

٢ ينظر "شرح ابن عقيل على الألفية " تحقيق محيي الدين عبد الحميد المكتبة التجارية الكبرى بمصر ط٢ سنة ١٣٨٤هـ ١٩٦٤م ٢: ١٤٠ .

٣ ينظر " شرح شذور الذهب " ص ٣٩٧

وبالنظر إلى مجموعة المشتقات موضع البحث عند نزار نجد أنه لجأ إلى أربع صفات مشبهة على وزن فعيل ، التي هي من أشهر أوزانها ، أي أن نسبة ورودها من بين المشتقات بلغت ٢% وتتوافر فيها شروط الصفة المشبهة من حيث دلالتها على الاتصاف الدائم والثابت ، وهذه الصفات هي :

ــ " قصير " في قوله :

غدًا يراني الناس في شعره   فمًا نبيذيًا وشعرًا قصير

[رسالة حب صغيرة ص ٢٦٢]

ــ " رفيق " في قوله :

فيا قارئي يا رفيق الطريق   أنا الشفتان وأنت الصدى

[ورقة إلى القارئ ص ١٨]

ــ " عظيم " في قوله :

وبنادق الشعب العظيم تصيدهم

[رسالة جندي من جبهة السويس ص ٤٥٦]

ــ " مليس " في قوله :

أحن إلى الخط المليس ورقعةٍ   تطاير كالنجمات أحرفها النشوى

[اكتبي لي ص ٢٦]

لكن هذه النماذج التي أوردناها لم يتحقق فيها الشرط الثاني من شروط الصفة المشبهة ، وهي أن معمولها ليس سببيًا ، ولا يتصل بضمير موصوفها لفظاً أو معنىً .

ثامنًا ـ اسم الزمان

هـو أحـد المشتقات من الفعل أو من المصدر على خلاف في ذلك ، وهو اسم لزمان وقـوع الحـدث [1] ، نحـو : مبـيع ، مطلَع ومُستقبَل ، يصاغ اسم الزمان بنفس طريقة وشـروط صياغة اسم المكان ، يأتي من الثلاثي على وزنين : مَفعَل إذا كان الفعل معتل الآخـر ، أو كـان مفـتوح أو مضموم العين في المضارع ، وعلى وزن مَفعِل إذا كان مـضارعه مكسور العين ، بينما يشتق من الفعل المزيد على وزن اسم المفعول بقلب ياء المضارعة ميمًا مضمومة وفتح ما قبل الآخر .

عـند العودة إلى قائمة المشتقات نجد أن نزارًا لجأ إلى اسم الزمان في ثلاثة مواضع ، أي أن نـسبة استخدامه لهذا المشتق بلغت ٥ ,١ % ، وجاءت المشتقات الثلاثة على وزن مَفعِل الذي هو الوزن الأقل شيوعًا والأندر مجيئاً لهذا المشتق ، وربما يكون في شيوع هذا الوزن لدية عدول عن اللغة المعيارية وغير مطرد معها ومع العرف اللغوي السائد .

استعمل المشتق " مَوعِد " في موضعين من هذه المواضع الثلاثة ، أولهما في قوله :

وجراح جميلة بو حيرد
هي والتحرير على موعِد

[جميلة بو حيرد ص ٤٥٢]

وثانيهما قوله :

ويبكي الغروب على شرفتي   ويبكي لأمنحه موعِدا

[ورقة إلى القارئ ص ١٥]

ونلحـظ من تناول القدماء للموعد أنه يستخدم كاسم مكان أكثر منه اسمًا للزمان ، ورد في اللسـان : المـوعد موضع التواعد وهو الميعاد ، ويكون الموعد مصدر وعدته ، ويكون الموعِد مصدر للعدة ، والميعاد لا يكون إلا وقتاً أو موضعا .

بينما في المعاجم الحديثة يأتي لاسم الزمان ولاسم المكان على السواء ، ورد في المعجم الوسيط [وعد]: الموعِد الوعد ، والموعِد مكانه والموعد زمانه .

---

١ " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب " ص ٣٩

وصـــيغة اسم الزمان الآخري التي استعملها هي المصير في قوله على لسان فتاته عن نهديها :

وكم رفضا مصيرهما
وكم ثارا على القهر

[اليوميات ص ٦٠٤]

ورد فـــي اللسان [صير] : " صار بلوغ في الحال وبلوغ في المكان ، كقولك : صار زيد إلـــى عمـــرو ، وصار زيد رجلاً ، ويقال : أين مصيركم ؟ أي أين منزلكم ، وفي حديث الدعاء : عليك توكلت وإليك أنبت وإليك المصير أي المرجع ".

ونلحظ هنا أيضًا أن اللغة تقدم المكان في معناه على الزمان ، المعاجم الحديثة لم تحدد نوع المشتق على وجه الدقة ، فقد ورد في المعجم الوسيط : "المصير ما ينتهي إليه الأمر يقـــال : مصير الماء ومصير الخلق ، وفي التنزيل : وإليه المصير" . فهو هنا للمكان أو للزمان .

بعـد دراسـة المشتقات ونسبـها واستخدامها عند نزار يمكننا أن نخرج بالنتائج التالية :

ـ أن نـزارًا في مجمـل استخدامه لهـذه الأوزان لم يشذ أو ينحرف بعيدًا عن اللغة المعـيارية ، بـل نراه قريبًا جدًا من استخدام القدماء لها ، وصار على قواعدهم في الاشـتقاق ، ولـم نجده في النماذج التي ذكرناها يأتي إلينا إلا ما ندر بوزن جديد أو صيغة لم ترد لدى القدماء .

ـ بدا هذا الاطراد مع اللغة المعيارية في صور وأشكال عديدة ، أهمها سعة استخدامه للمـشتقات ذات السعة اللغوية لدى القدماء وندرة استخدامه للمشتقات النادرة عندهم ، كمـا فـي اتساع نسبة اسم الفاعل لديه مقارنة بباقي المشتقات ، وندرة أو لنقل انعدام استخدامه لاسم المرة واسم الهيئة .

ـ ومما له دلالة على هذا القـرب نسب استخـدامه لأوزان المشتق ، فقد زاد لديـه استخدامه للأوزان القياسية في كل مشتق من مشتقاته ، زاد لديه في اسم الفاعل صيغة " فاعِـل " ، وفـي اسـم المفعول صيغة " مفعول " ، كما زاد لديه في اسم المكـان والـزمـان صيغـة " مَفعَل " التي هي أكثر اتساعًا من صيغة مَفعِل . وفي استخدامه لاسـم التفـضيل نجده لم يخرج عن الصور التي جاء بها القدماء لهذا المشتق ، فهو عندهم لا يخرج عن أن يكون مجردًا من ال والإضافة ، أو مضافًا إلى نكرة أو مضافًا إلى معرفة ، أو معرفًا بـ ال ، وكذلك لم يخرج لديه عن هذه الصور .

ـ بدا كذلك الاطراد مع طريقة القدماء في استخدامه لأوزان اسم الآلة ، لم يشذ عنهم ولم نجده مثلاً يأتي بآلة على وزن لم يُعرَف لديهم أو صيغة لم يشيروا إليها ، بل كان في استخدامه لاسم الآلة قريبًا جدًا من أوزانهم ومتمثلاً لطريقتهم في صياغتها ، حتى في لجوئه إلى أوزان شاذة يشذ بنفس الطريقة التي شذوا بها وبالأوزان التي نبهوا على أنها شاذة ، فقد شذ بالسكين وبالفأس .

أما مظاهر العدول والخروج على اللغة المعيارية فبدت في الناحية الدلالية ، وكان لاسـم الفاعل أكبر نصيب من هذا العدول الدلالي ، ربما لكثافة نسبته بين المشتقات ، بـدا فيه توسيع الدلالة وتضييق الدلالة ونقل الدلالة ، مع ملاحظة أن دوره في توسيع الدلالـة أو تضييقها محدود للغاية ، فاللغة هي التي أتاحت هذا التوسيع أو التضييق ،

ومـــا هو وشعراء جيله إلا مستخدمون لهذه الإمكانات الجديدة أو الدلالة الجديدة لهذه اللفظة أو تلك ، وذلك ما اتضح أيضًا ونبهنا إليه عند دراسة أوزان الفعل ، لكن دوره يبدو أكبر وأكثر فاعلية في نقل الدلالة بصنع المجازات والصور الفنية .

ـ كذلك ظهر عدوله عن اللغة المعيارية في استخدامه لبعض الأوزان التي لم ترد في المعجـــم ، وأهمها على اسم الفاعل : مُقبِّل من قبَّل أي لثم ، ومسترطِب ، وعلى اسم المفعْول مكدَّس ومُخضرَّة ، وعلى صيغ المبالغة وريث وعشيق .

ـــ من المظاهر التي بدت عند استخدامه لاسم الفاعل وصيغ المبالغة واسم المفعول الخطـــأ أحيانًا في استخدامه لها وشذوذه عن استخدام القدماء لها ، ربما ألجأه إليها مع وقـــوعه فـــي الخطـــأ حاجته لاستقامة التفعيلة ، وربما لجأ إلى ذلك لأسباب أخرى ، والأمثلة على ذلك متعددة ، ففي اسم الفاعل وصفه الليلة بالبارحة رغم أن اللغة لا تقر ذلك لأن البارحة معناها منفردة : الليلة الماضيةُ ، وعلى صيغ المبالغة نلحظ استخدامه الخاطئ لبعض الصيغ كما في قعيد بدلاً من مُقعَد ووصفة للشلال بالثري ، وعلى اسم المفعـــول وصـــفه للفـــم بالملموم وكان الأنسب وصفه بالململم ، ووصف الربا بأنها منثورة ومُضعَفة ، وكذلك وصف القط بأنه ممدود وكان الأنسب وصفه بأنه ممدَّد .

ـــ ومن المظاهر التي بدت في استخدامه لاسم الآلة صفة المعاصرة ، نلاحظ من هذه الـــنماذج المـــتطورة لديه " المِقصلة " تلك الآلة التي ينفذ بها حكم الإعدام في العصر الحـــديث لـــدى بعض الأنظمة ، وكذلك " المِشنقة " تلك الآلة التي يشنق بها المحكوم عليه بالإعدام ، والتي لم تعرفها اللغة القديمة .

تعلـــق بـــذلك استخدامه لاسم مفعول من هذه الآلات كما في الوصف " مصلوب " ، ومشنوق كما بينا .

ـ بدت المعاصرة كذلك في استخدامه لاسم المكان ، وظهر ذلك في الألفاظ : المحكمة والمقهى والمشتل ، تلك المشتقات لم توردها المعاجم القديمة لأن الدلالة فيها معاصِرة

الفصل الثالث : الدراسة التركيبية

المبحث الأول : المجاز

إن استخدام اللغة يكون على مستويين : مستوى الحقيقة ، وهو المستوى الأول ، ويكون لنقل الأفكار والإفهام والتواصل ، و المستوى المجازي ، وهو المستوى الفني الذي يكون بهدف الإمتاع والتأثير ، فالحقيقة كما يحددها ابن جني : " ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه في اللغة ، بينما المجاز : ما كان بضد ذلك " [1].فإذا قلت : " تحدث سعيد " بإسناد الحديث إلى محمد ، ذلك الكائن الحي العاقل المفكر ، يكون ذلك مطابقًا لما اصطلح عليه في العرف اللغوي لاستخدام الفعل " تحدث" ، بينما إذا قلت : " زأر سعيد " بإسناد الزئير إلى ذلك الشخص العاقل يدخل ذلك في باب المجاز ؛ لأنه لم يأت موافقًا للعرف اللغوي الذي يشترط إسناد هذا الفعل إلى الأسد أو ما كان من فصيلته .

ويدخل في باب المجاز كل عناصر اللغة الأخرى من أسماء أو صفات أو أحوال ، وإسنادها إلى من لم يقر أصحاب اللغة ولم يصح لديهم على الحقيقة ، كتلوين العواطف مثلا بلون من الألوان ، أو جعل المشاعر تصدر صوتًا من الأصوات .. إلخ .

ويذكر ابن جني أن أكثر اللغة عند تأملنا له يدخل في باب المجاز وخاصة في استخدامنا للأفعال ؛ فعندما نقول : " ضربت زيدًا " لا يكون الضرب في الحقيقة لزيد كله ، بل ليده أو لرأسه .. إلخ ، وعندما نقول : " كتب زيد الخطاب" ، فحدث الكتابة لا يصدر عن محمد كله ، بل عن اليد التي مارسته ، وعندما نقول : " أعجبتني الفتاة " فالإعجاب يكون بشيء من الفتاة ، فنقول أعجبتني الفتاة شعرها أو أخلاقها أو صوتها ، فإذا استولى كل ما فيها على إعجابي نقول حينئذٍ : أعجبتني الفتاة كلها ؛ فوقوع البدل والتوكيد في اللغة خير دليل على شيوع المجاز واشتمالها عليه .

وإلى نفس المعنى ذهب الأستاذ الحملاوي مفرقًا بين الحقيقة والمجاز ، ومبينًا صور المجاز في قوله : " واعلم أن اللفظ إن استعمل فيما وضع له أولا فحقيقة ، فإن كان التخاطب بين أهل اللغة فحقيقة لغوية كالأسد للحيوان المفترس .. وإن استعمل اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة ، فإن منعت القرينة من إرادة المعنى الأصلي فمجاز لغوي استعارة إن كانت العلاقة المشابهة ،وإلا فمجاز مرسل ،وإن لم تمنع القرينة فكناية .

---

١ ابن جني " الخصائص " ٢: ٤٤٦ .

ثـم إن المجــاز منه الاستعارة وهي مبنية على التشبيه ، فانحصر مقصود هذا العلم في التشبيه والمجاز[المرسل أو الاستعارة] والكناية " (١)

فالمجاز إذن ينحصر في صور ثلاث : التشبيه ، والمجاز [المجاز المرسل والاستعارة] ، والكناية .

١-التشبيه

وضـــعه القدماء على رأس القائمة في أنواع المجاز ؛ لما له من أهمية ، وللفارق بينه وبين باقي الأنواع ، ولأن مبنى الاستعارة قائم عليه .

فالتــشبيه عــند قدامــة بن جعفر " إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما ويوصفان بها ، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحدٍ منهما عن صاحبه بصفتها" (٢)

والحــق أن هناك بين المشبه والمشبه به وجوهًا للشبه ، أي أن الشاعر لا يخلق هذه المشابهة من العدم ، أو يوجدها بطريقة اعتباطية ، وإنما نقول إن أوجه الشبه بينهما تكون كامــنة ، ولا تكون واضحة جلية للشخص العادي ، وهنا يأتي دور الشاعر الأساسي في تنبيه عيوننا لأوجه شبه خفية لم تكن لتدرك لولا أن استخرجتها ودلت عليها عين فاحصة ، " فالتشابه بين المختلفات ثابت وقديم ، وكل ما يصنعه الشاعر البــارع أن يزيح حجاب الألفة والعادة عن الخفــي عندمــا يتغلغل بفكــره أبعــد من غيره " (٣)

والوظيفة الأساسية للتشبيه هو استحضار الصورة وتقريبها إلى الأذهان ؛ من هنا كان مــن شروط المشبه به أن يكون أكثر شيوعًا من المشبه ؛ حيث يتم تقريب صورة المشبه بإحالة السامع إليه ، ولا يستحب أن أحيله إلى مجهول إلا إذا كان ذلك لسبب بلاغي عميق كالــتخويف أو التهويل مثلاً ، كما في وصــف الله تعـــالى لشجــرة الزقــوم بقــوله : ﴿ إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ ﴾ [٦٤، ٦٥ الصافات] حيث شبه المحسوس بالمتخيل المجهول للدلالة على أنه غاية في القبح

١أحمد الحملاوي " زهر الربيع في المعاني والبيان والبديع " ص ١٠٢- ١٠٣ مطبعة البابي الحلبي ط٦ سنة ١٣٧٩ هـ / ١٩٥٩م

٢ قدامة بن جعفر " نقد الشعر" ص ١٢٢ مكتبة الخانجي بمصر - مكتبة المثنى ببغداد سنة ١٩٦٣م

٣ د. جابر عصفور " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب " المركز الثقافي العربي ببيروت ط٣ سنة ١٩٩٢ ص ١٩٥

ولهذا ذهب الرماني إلى أن " حد التشبيه البليغ إخراج الغامض إلى الأظهر بالتشبيه مع حسن التأليف ، وإخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة " (١)

والتـــشبيه أكثر الصور البلاغية شيوعًا عند العرب ؛ لذلك يقول المبرد : " التشبيه جارٍ كثيرًا في كلام العرب ، حتى لو قال قائل إنه أكثر كلامهم ما بعد " (٢)

" وأركان التشبيه أربعة : مشبه ، ومشبه به ، ويقال لهما طرفان ، وأداة تشبيه ، ووجه شـــبه ، ففي نحو : العلم كالنور في الهداية ، فالعلم مشبه ، والنور مشبه به ، والكاف أداة التشبيه ، والهداية وجه الشبه " (٣)

" فالمـــشبه هو العنصر الأساسي الدافع إلى التشبيه لبيان صفة فيه وتصويرها ، ولفت الأنظـــار إليها ، أو خلع ظلال نفسية عليها من خلال المشبه به . والمشبه به هو العنصر المـــصور والكاشف عن الصفة المقصودة بالتشبيه ، ووجه الشبه هو الصفة المشتركة بين طرفـــي التشبيه ، والطرفان قد يشتركان في صفة واحدة أو في أكثر من صفة ، الأداة : وهي علامة التشبيه المميزة له مذكورة أو مقدرة " (٤)

وأدوات التـــشبيه الكـــاف : يليها المشبه به إذا كان مفردًا ، وإذا كان مركبًا فإن أحد أجزائه هو الذي يلي الكاف . وكأن : المشبه به هو الذي يليها ، وتتصدر أسلوب التشبيه . مـــع العلم أن " كأن أقوى من الكاف في الدلالة على التشبيه " (٥) حتى يظن أن المشبه به كأنه المشبه.

" وقد تكون الأداة اسمًا كشبه ومثل وما يشتق منه من أفعال وما يرادفها" (٦)

وبحسب ذكر هذه الأركان أو حذفها يمكننا أن نقسم التشبيه إلى الأنواع التالية :

ـــ التشبيه المرسل أو المفصل : فيه تذكر الأداة ووجه الشبه .

ـــ التشبيه المجمل : وفيه تذكر الأداة فقط أو وجه الشبه فقط .

ـــ التشبيه البليغ : وفيه تحذف الأداة ووجه الشبه .

---

١ الرماني " النكت في إعراب القرآن " ص ٨١

٢ المبرد " الكامل في اللغة والأدب " مكتبة المعارف بيروت ١: ٦٩

٣ أحمد الحملاوي " زهر الربيع " ص ١٠٤

٤ د. محمد إبراهيم شادي " أساليب البيان والصور القرآنية " دار والي الإسلامية بالمنصورة ط١ سنة ١٩٩٥ ص ٣٤

٥ السابق ص ٥٧

٦ د. عدنان حسين قاسم " التصوير الشعري ، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية " الدار العربية للنشر والتوزيع القاهرة سنة ٢٠٠٠ ص ٨٣

كما قسم العلماء التشبيه باعتبار الطرفين إلى :

ـ تشبيه حسي بحسي ، نحو : زيد كالبدر ، ووجه كالنحاس ، وعيون كالذهب .

ـ تشبيه معنوي بحسي ، مثل الأخلاق كالجواهر ، وذلك النوع هو أكمل أنواع التشبيه وأجدرها بتحقيق الوظيفة الأساسية له ، وهو التصوير .

ـ تشبيه معنوي بمعنوي أي أن الطرفين فيه يدركان بالعقل ، نحو : العلم كالحياة ، والجهل كالممات .

ـ تشبيه محسوس بصورة خيالية (المشبه مفرد والمشبه به مركب) : كقوله :

وكأن محمرّ الشقيـ ـق إذا تصوّب أو تصعّد
أعلام ياقوت نشـ ـرن على رماح من زبرجد

فالمشبه مفرد وهو الشقيق ، والمشبه به مركب وهو الهيئة الحاصلة من نشر أجرام حمر مبسوطة على رؤوس أجرام خضر مستطيلة " (١)

ـ تشبيه يكون فيه المشبه والمشبه به صورة خيالية (أي أن ركني التشبيه فيه مركبان) : وهو ما اصطلح على تسميته في كتب البلاغة المعاصرة تشبيهًا تمثيليًا ، نحو قول بشار بن برد :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

حيث شبه هيئة السيوف الحاصلة من علوها ونزولها بسرعة في وسط الغبار بهيئة الكواكب تتساقط في ليل مظلم .

وهناك نوع آخر ، وهو تشبيه المحسوس بالمعقول ، وذلك على خلاف الأصل في التشبيه ، وهو ما حُكِم عليه بالرداءة ، كما في قول الشاعر :

أعطيت عطرًا مثل طيب ثنائه فكأنما أهدى له أخلاقه

وحُكِم عليه بالرداءة ؛ لأن " طبيعة التشبيه لا بد وأن تنسجم مع الحقيقة التي تقتضي تشبيه الغامض بالواضح ، والواضح بالأكثر وضوحًا ، أي تشبيه المعقول بالمحسوس ، أما تشبيه المعقول بالمعقول فمما لا يتفق مع ذلك الأصل"(٢) وما يبعد تمامًا عن هذا الأصل تشبيه المحسوس بالمعقول .

---

١ أحمد الحملاوي " زهر الربيع " ص ١٠٩
٢ د. محمد إبراهيم شادي "أساليب البيان والصورة القرآنية " ص ٨٦

كما أن هناك نوعًا من التشبيه لم يشمله هذا التقسيم ، باعتبار الأداة ، ألا وهو التشبيه الضمني ، " وهو نوع من التشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من صور التشبيه المعروفة ، وإنما يلمح التشبيه ويعرَف من قرينة الكلام ، كقول أبي فراس الحمداني :

سيذكرني قومي إذا جدّ جدُّهم وفي الليلة الظلماء يُفتَقد البدرُ

فقد شبه الشاعر نفسه بالبدر ، وشبه الحروب والظروف العصيبة بالظلام ، ولكن التشبيه هنا فهم من مضمون الكلام " [1] أو قول الشاعر :

فدع الوعيد فما وعيدك ضائري أطنين أجنحة الذباب يضير

حيث شبه ــ بطريقة غير مباشرة ــ التهديد في عدم جدواه بطنين أجنحة الذباب .

وقد يكون هذا النوع من التشبيه بياء النسب ، نحو قولنا : محمد ذهبي الخلق وريفي النشأة ، وقد يكون كذلك باستخدام اسم التفضيل ، كقولنا : محمد أشد من الأسد ، وقد يكون باستخدام مِن ، مثل قولنا : قلب من ذهب ، وخد من حرير ، فهذه الصور من التشبيهات تدخل ضمن أشكال التشبيه الضمني الذي لا يصرح به مباشرة ولا ينبئ عن التشبيه إلا بشيء من التأمل وإعمال الفكر ، ولما في هذه التشبيهات من ادعاء المطابقة بين المشبه والمشبه به ، فعندما نقول إن قلبه من حجر فذلك لا يعني فقط أنه يشبه الحجر ، بل هو قد صنع منه ، وكـ" قول على الجارم يصف الأمة العربية قبل الإسلام :

هذه أمة من الصخر كانت في قفـار من الحياة وبيد

بنع النور بالنبوة فيها فطوى صفحة الليالي السود

فهذا يتضمن تشبيه الأمة العربية قبل الإسلام بالصخر في الشدة والغلظة ، لكنه صاغ التشبيه صياغة تخيل ان الأمة قدّت من الصخر، والمقطوع من الصخر صخر لا يلين " [2]

وعلى ذلك فأنواع التشبيه من ناحية الشكل والتركيب ونوع الأداة خمسة ، هي : التشبيه التفصيلي ، والمجمل ، والبليغ ، والتمثيلي ، والضمني ، وهذه الأنواع هي التي سترصد في هذه الدراسة ، لأنها تشبيهات لغوية تركيبية ، وهو ما يعنينا هنا .

---

١ د. أحمد أبو حاقة " البلاغة والتحليل الأدبي " دار العلم للملايين بيروت ط٢ سنة ١٩٩٣م ص ١٣٥

٢ د. محمد إبراهيم شادي : أساليب البيان " ص ٥٢

وعند العودة إلى التشبيه لدى نزار قباني يمكننا أن نتبين الملحوظات التالية :

يحتل التشبيه المرتبة الأولى في قائمة الصور الفنية التي يلجأ إليها نزار في أشعاره ، فمن بين قائمة الصور التعبيرية موضع الدراسة ، والتي تبلغ مائتي صورة ، يمثل التشبيه ١٠٢ صـــورة ، أي أنه يبلغ لديه نسبة ٥١% من صوره . وهو بهذه النسبة يكون متوافقًا أو مطــردًا مع طريقة القدماء في صياغتهم لصورهم الفنية ، حيث يحتل التشبيه المرتبة الأولى من بين الصور التعبيرية لديهم .

وهــو يفـصل ويـــنوع في تشبيهاته ، فلديه كل أنواع التشبيهـــات ، من : تفصيلي ، ومجمـــل ، وبلـــيغ ،وتمثيلي ،وضمني ، ويأتي بيانها بحسب كثافتها في النماذج العشوائية التي اختيرت لدراستها ، وعددها مائتا صورة فنية ، كالتالي :

أولا : التشبيه البليغ

يأتي على رأس قائمة التشبيهات ، استخدم نزار التشبيه البليغ في أربعين موضعًا من إجمالـــي عدد التشبيهات الذي بلغ لديه ١٠٢ تشبيهًا ، أي أن نسبة استخدامه للتشبيه البليغ بلغت ٣, ٣٩ % .

المركبات اللغوية في تشبيهاته البليغة

جاءت تشبيهاته البليغة متنوعة من حيث العلاقات اللغوية بين المشبه والمشبـــه به ، حيث ظهرت العلاقات التالية :

١- المركب الخبري ، وفيه يقع المشبه مبتدأ والمشبه به خبرًا له ، وهو بهذه التركيبة يدل على ملازمة الصفة للموصوف . تكرر هذا المركب في ٢٧ صورة ، وهذا العدد أكبر من أن نذكر نماذجه كلها ، بل سنكتفي بذكر بعض منها ، مثل قوله :

أرأيتني ؟
أنا بعض نيسانٍ
أنا كل نيسان
أرأيت فستاني ؟

[فستان التفتا ٣٨٥]

فالمشبه هو ضمير المتكلم المبتدأ ، والمشبه به هو الخبر " بعض نيسان " ، " كل نيسان " ، وهكذا في كل الصور التي جاءت على هذا النمط ، منها قوله :

شفتي خوخ .. وياقوت مكسّر
وبصدري ضحكت قبة مرمر
وينابيع .. وشمس .. وصنوبر

[لوليتا ٣٩٤]

وقوله :

والليل في هونجكونج
صندوق من الحلي
بعثره الله على الجبال

[ثلاث بطاقات ٤١٢]

ــ أويكون المشبه به خبرًا لــ " ليس " في الاستثناء المفرغ . تكرر هذا المركب في صورتين ،الأولى قوله :

أليس الحب للإنسان
عمرًا داخل العمر؟

[اليوميات ٦٠١]

فالمشبه هو اسم ليس " الحب " ، والمشبه به هو الخبر " عمرًا " .

والثانية قوله :

فليس الزنبق الفارع
وليس الحقل ، ليس النحل ،
ليس الجدول النابعُ
سوى كلمات هذي الأرض
غير حديثها الرائع

[اليوميات ٦٠٦]

والمشبه فيها هو اسم ليس " الزنبق والحقل والنحل والجدول " ، والمشبه به هو المضاف إلى "سوى" ، والتي كانت في الواقع خبرًا لليس " كلمات هذي الأرض " .

ــ أو أن يكون المشبه خبرًا لــ " أصبح " ،جاء هذا المركب في صورة واحدة ،وهي قوله :

لماذا ؟ تصبح الأزهار فحمًا في أوانينا

[اليوميات ٦٢٢]

المشبه اسم أصبح " الأزهار " ، والمشبه به هو الخبر " الفحم " .

ــ أو أن يكون المشبه به خبرًا لـ " صار " كما في قوله عن المتسكعين في مقاهي المدينة :

لقد صاروا مع الأيام جزءا من كراسيها

[اليوميات ٦٢٨]

٢- المركب الحالي : بأن يقع المشبه به حالا والمشبه صاحب الحال ، تكررت هذه العلاقة في ست صور ، منهـا قوله على لسان فتاته عن الرجل :

تصورناه تنينًا له تسعون إصبعة

[اليوميات ٦٣١]

وقوله :

تصورناه خفاشاً مع الظلمات ينتقل

[اليوميات ٦٣١]

وقوله :

تخيلناه قرصانًا

[اليوميات ٦٣٣]

وقوله :

تخيلناه ثعبانًا

[اليوميات ٦٣٣]

٣- المركب المفعولي : بأن يقع المشبه به مفعولا به ثانيـًا ، ورد هذا المركب في قوله :

فبالوهم أخلق منك إلهًا

وأجعل نهدك قطعة سكر

[صباحك سكر ٤٧٠]

حـيث جعـل الـنهد وهو المشبه مفعولا به أول للفعل جعل ، والمشبه به " قطعة سكر " مفعولا به ثانيًا .

ثانيًا : التشبيه التفصيلي

يأتـــي بعـــد التشبيه البليغ في كثافة استخدامه عند نزار ، فقد استخدمه في واحدٍ وثلاثين موضعًا ، أي أن نسبة استخدامه لهذا النوع من التشبيه بالنسبة لغيره من أنواع التشبيهات بلغت بين عدد النماذج المستخدمة ٤, ٣٠ % .

جـــاءت تشبيهاته التفصيلية متنوعة من حيث استخدامه لأدوات التشبيـــه ، حيث جـــاءت هذه الأدوات كالتالي :

١. **الكاف** : أكثر أدوات التشبيه المستخدمة لديه ، حيث استخدمها في تسعة عشر تشبيهًا .

٢. **مثل** : تأتي نسبتها بعد الكاف ، فقد لجأ نزار إليها في تسعة مواضع .

٣. **كأن** : استخدمها نزار في موضعين .

٤. **الفعل** : " يشبه " استخدمه نزار في صورة واحدة .

على الرغم تأكيد القدماء على الفارق المعنوي بين هذه الأدوات وأن " كأن " مثلا أقوى في إثبات الشبـــه من " الكاف " أو " مثل " فإنني أرى أن لجوء نزار إلى أداة دون أخرى لـــم يكـــن لأسباب معنوية ، فإذا عدنا مثلا إلى التشبيهات التفصيلية وانتقينا عددًا منها من قـــصيدة واحـــدة ، وهـــي قصيدة " اليوميات " والتي تدور كلها حول الشكوى ، وأجرينا التحليل على اثنين وعشرين تشبيهًا ، وجدنا أنه لجأ إلى " الكاف " في اثني عشر تشبيهًا ، ثم تأتي من بعدها " مثل " في سبعة تشبيهات ، و" كأن " في تشبيه واحد ، واستخدم الفعل فـــي تـــشبيه واحد . وعدد التشبيهات المجملة خمسة عشر تشبيهًا ، كانت " الكاف " هي المستخدمة في اثني عشر تشبيهًا ، و" كأن" جاءت مرتين ، و" مثل " مرة واحدة .

إذن فالمـــسألة ليـــست مسألة معنى أو غرض فني تكثر معه أداة دون غيرها ، بل إن المـــسألة تكمـــن في سهولة استخدام أداة وقربها من نفس المبدع ، وصعوبة استخدم أداة أخرى في تحقيق الأهداف العروضية التي يسعى إليها .

فالكـــاف من طبيعتها أنها تمثل متحركًا واحدًا ، لذا يسهل تشكيلها لصنع كم هائل من التفعـــيلات ، كأن تسبق أو تتبع بمتحرك فتكون سببًا ثقيلا // ، أو تتبع بساكن فتكون سببًا خفـــيفًا /٥ ، أو تتبع بسبب بسيط فتكون وتدًا مجموعًا //٥ ، أو تسبق بسبب بسيط فتكون وتـــدًا مفـــروقًا . من هنا وبناء على هذه السهولة وتلك المرونة في الاستخدام كانت أكثر

الأدوات استخدامًا لدى نزار . لكننا لم نجده يصنع منها هذا الكم الهائل من الأشكال ، بل يقتصر على صورتين ثابتتين ومكررتين :

أولاهما - أن يتبعها بسبب بسيط ليكون منهما وتدًا مجموعًا //٥ ويدخل في كل التفعيلات تقريبًا ، ويأتي السبب البسيط بعدها في ثلاثة أشكال :

١- ك + كلمة تبدأ بسبب بسيط (أي ثانيها ساكن) بدا ذلك في معظم تشبيهاته بالكاف ، من أمثلته قوله على المتقارب

أذا جئتني ذات يوم بثوب
كعُشْب البحيرات .. أخضر .. أخضر
وشعرك ملقى على كتفيكِ
كبَحْرٍ.. كأبعاد ليل مبعثر
ونهدكِ .. تحت ارتفاع القميص
شهيٌّ .. شهيٌّ .. كطَعْنة خنجر

[صباحك سكر ٤٦٩]

وقوله على بحر الوافر :

عقارب هذه الساعة
كحوت أسود الشفتين يبلعني ..
عقاربها .. كثعبان على الحائط
كمقصلة . كمشنقة
كسكين تمزقني

[اليوميات ٥٨٦]

٢- ك + ما = كما

كما في قوله على الوافر :

لماذا ! يكون الحب في بلدي
طبيعيًا ..
كأيّة زهرة بيضاء ..
طالعة من الصخر ..
طبيعيًا..
كلُقيا الثغر بالثغر ..
ومنسابًا كما شعري على ظهري ..

[اليوميات ٦٠١]

وقوله على نفس البحر

لماذا لا يحب الناس .. في لين وفي يسر ؟
كما الأسماك في البحر ..
كما الأقمار في أفلاكها تجري ..

[اليوميات ٦٠١]

أو قوله على بحر الرجز

حبك ينمو وحده
كما الحقول تزهر
كما على أبوابنا ..
ينمو الشقيق الأحمرُ
كما على السفوح ينمو اللوز والصنوبر
كما بقلب الخوخ .. يجري السكر
[حبك طير أخضر ٤٧٥]

٢- وقد يأتي بعد ما اسم معرف بـــ ال فتحل اللام محل ألف ما . ك + ما + ال = كَمَل كما في قوله على الرجز

لماذا لا يحب الناس .. في لين وفي يسر ؟
كما الأسماك في البحر ..
كما الأقمار في أفلاكها تجري ..
[اليوميات ٦٠١]

وثانيهما : أن يتلوه بساكن ليكون سببًا خفيفًا ، ويأتي هذا الساكن من ال التعريف في أول الكلمة التالية كما في قوله على الرجز :

.. واليوم أجلس فوق سطح سفينتي
كاللص .. أبحث عن طريق نجاة
[الرسم بالكلمات ٤٦٥]

وقوله على الكامل :

أشعلت في حطب النجوم حرائقًا
وأنا أمامك كالجدار البارد
[الحسناء والدفتر ٤٨١]

بينما " مثل " من طبيعتها أنها وتد مفروق /٥/ أي تتكون من متحركين وسطهما ساكن ، لذا كان تشكيلها لصنع التفعيلات أكثر صعوبة من الكاف ؛ ولهذا جاءت نسبتها أقل من الكاف، وكان نزار بارعًا في التعامل معها ، وتعامل معها بثلاثة أشكال :

١- أن يـــسبقها بمتحرك فيكون منها وتدًا مجموعًا ، ويدخل المتحرك " اللام " في التفعيلة التالية ، كما في قوله على الوافر

لماذا لا يكون الحب مثل الخبز والخمر ؟
ومثل الماء في النهر ..
ومثل الغيم والأمطار
والأعشاب والزهر
[اليوميات ٦٠٠]

أو قوله على نفس البحر

رأيت المقعد الخشبي
مثل الناسك الراكع
[اليوميات ٦٠٥]

أو قوله :

يعود أخي من الماخور
مثل الديك نشوانا
[اليوميات ٦١٢]

٢- أو يتبعها بساكن فيكون منها سببين خفيفين

كما في قوله على المتدارك :

إني لا أومن في حب
لا يضرب مثل الإعصار
آه .. لو حبك يبلعني
يقلعني مثل الإعصار
[اختاري ٦٤٧]

و" كأن" هي أقل أدوات التشبيه استخدامًا لديه رغم أنها أداة موسيقية ، فهي مكونة من وتد مجموع + متحرك //٥/ ، أي أنها تكون تفعيلة فعولن مقبوضة ، أي محذوفة الحرف الخامس ، لذا يسهل استخدامها مع بحر المتقارب ، والطويل ، وقد تستخدم في بداية تفعيلة الوافر مفاعلتن = //٥/ //٥ ، وهذه هي الصورة التي أوردها عليها نزار ، فقد استخدم " كأن " في تشبيهين ، وكانا على بحر الوافر ، الأول تفعيلته الأولى معصوبة ، وهي قوله :

كأن الدين حانوت
فتحناه لكي نشبع
[اليوميات ٦٣٧]

وقد يقسمها إلى وتد مجموع في تفعيلة + والمتحرك في تفعيلة جديدة كما في قوله على نفس البحر :

يعود أخي من الماخور ..
عند الفجر سكرانا ..
يعود كأنه السلطان ..
من سماه سلطانا ؟
[اليوميات ٦١٢]

ثالثًا : التشبيه المجمل

استخدم نزار التشبيه المجمل في خمسة عشر موضعًا ، أي أن نسبة استخدامه لهذا النوع من التشبيه بالنسبة لغيره من الأنواع بلغت بين عدد النماذج المستخدمة ٧, ١٤ % . رغم أن التشبيه المجمل فيه تذكر الأداة فقط أو وجه الشبه فقط فإن التشبيهات المجملة لدى نزار من النوع التي تذكر فيها الأداة فقط ، واستخدم للأدوات المختلفة بالأعداد التالية :

١- الكاف : أكثر الأدوات استخدامًا لديه ، فقد استخدمها في اثني عشر موضعًا .

٢- كأن : لجأ إليها نزار في موضعين .

٣- مثل : استخدمها نزار في موضع واحد .

وفي استخدام نزار للكاف سار على طريقته السابقة بأن يتبعها بسبب خفيف ، فيكون منها وتدًا مجموعًا يصلح لمعظم التفعيلات ، كما في قوله على الرجز :

الشمس فوق آسيا كحَقْل برتقال
كلوحة لا تشترى بمال
[ثلاث بطاقات من آسيا ٤١٢]

أو قوله على الكامل :

إني كمصباح الطريق .. صديقتي
أبكي .. ولا أحـد يرى دمعاتي ..
[الرسم بالكلمات ٤٦٥]

أو يسبقها بمتحرك ويتلوها بسبب بسيط ، فتكون فاصلة صغرى تصلح لتفعيلة المتدارك ، كما في قوله :

عيناك ... كنهري أحزانِ
نهري موسيقى .. حملاني
لوراء . وراء الأزمانِ
[نهر الأحزان ٤٠٣]

ويصل للفاصلة الصغرى أيضًا بأن يتلوها بوتد مجموع ، كما في قوله على الوافر :

فرحت لأن إنسانًا يحبيني
لأن يدًا صباحية
يدًا كمياه تشرين ..
تلوّح لي تناديني
[اليوميات ٦١٣]

وقد يتلوها بساكن فيكون منها سببًا خفيفًا ، كما في قوله على المتدارك :

لا يمكن أن أبقى أبدًا
كالقشة تحت الأمطار
[اختاري ٦٤٦]

ذكــرت أن مـــن السمات الموسيقية لـــ " كأن" سهولة استخدامها مع بحري المتقارب والطويل ، وهاتان هما الصورتان اللتان أوردها عليهما نزار ، يقول على المتقارب :

وأبقى أنا في ضباب الضباب كأنني سؤال بغير جواب

[شئون صغيرة ٣٨٢]

ويقول على الطويل بعد أن سبقها بمتحرك وجعل النون في بداية تفعيلة أخرى :

خبأت راسي عنده .. وكأنني طفلٌ أعادوه إلى أبويه

[أيظن ٤٠٢]

و" مثل " جاءت متلوة بساكن ، فيكون وما بعدها سببين خفيفين مثل قوله على المتدارك :

قولي .. انفعلي .. انفجري لا تقفي مثل المسمار

[اختاري ٤٦٤]

رابعًا : التشبيه الضمني

اســتخدم نــزار التشبيه الضمني في أحد عشر موضعًا ، أي أن نسبة استخدامه لهذا النوع من التشبيه مقارنة بغيره من الأنواع بلغت بين عدد النماذج المرصودة ٧, ١٠ % . وهو يصوغ هذا النوع من التشبيه بثلاثة أشكال :

١- بإضافة المشبه إلى المشبه به : في ستة تشبيهات ، وهي بالترتيب قوله :

كتبت على دفتر الشمس
أحلى خبر..
(أحبك جدًا)
فليتك كنت قرأت الخبر

[أحلى خبر ٤٦٨]

بتشبيه الشمس بالدفتر بطريقة الإضافة ، وقوله :

في مرفأ عينيك الأزرق
شبـاك بحـــري مفتـوح
وطيور في الأبعاد تلوح
تبحث عن جزر لم تخلق

[القصيدة البحرية ٤٧٧]

بتشبيه عينيها الزرقاوين بالمرفأ ، وقوله :

على كراستي الزرقاء ..
أسترخي على كيفي ..
وأهرب من أفاعي الجنس
والإرهاب.. والخوف ..

[اليوميات ٥٩٥]

بتشبيه الجنس بالأفاعي ، وقوله :

فمنذ طفولتي وأنا ..
أمد على شبابيكي ..
حبال الشوق والأمل

[اليوميات ٦١٧]

بتشبيه الشوق والأمل بالحبال . وقوله :

و[سأكتب] عن آلاف آلاف الشهيدات
دفن بغير أسماء بمقبرة التقاليد

[اليوميات ٦١٨]

بتشبيه التقاليد بالقبر ، وقوله أخيرًا :

قطـــار الحسن مرّ بها
ولم يترك سوى الذكرى

[اليوميات ٦٢٤]

٢- باستخدام " مِن " : في أربعة تشبيهات . أولها قوله :

نهرانِ من تبغ ومن عسلٍ
ما فكّرت شمس بمثلهما

[عندما تمطر فيروز ٤٠٠]

بتشبيه النهران بالتبغ وبالعسل ، وثانيهما قوله :

في مرفـأ عينيك الأزرق
أمطار من ضــوء مسموع
وشمـوس دائخـة وقلوع
ترسـم رحلتـها للمطلق

[القصيدة البحرية ٤٧٧]

بتشبيه الأمطار بالضوء المسموع ، وثالثهما قوله على لسان فتاته :

فساتيني ..
فراشــات محنطة
على الجدران أصلبها
وفي قبر من الحرمان أدفنها ..

[اليوميات ٦٢٦]

وآخرهم قوله :

أقاوم واقعي المصنوع ..
من قش وفخار..

[اليوميات ٦٣٨]

٣. باستخدام اسم التفضيل : في تشبيه واحد ، وهو قوله :

هل أرحـل عنك .. وقصتـنا
أحلـى من عـــودة نيسان
أحلى من زهـرة غاردينيـا
في عتمـة شعـر إسبـاني

[نهر الأحزان ٤٠٥]

خامسًا : التشبيه التمثيلي

لجأ نزار إلى التشبيه التمثيلي في خمسة مواضع ، أي أن نسبة استخدامه لهذا النوع من التشبيه مقارنة بغيره من الأنواع بلغت بين عدد النماذج المستخدمة ٩, ٤ % . من أشكال وأدوات هذا النوع من التشبيه لديه :

١- الكاف : في موضعين . أولهما قوله :

والحب . أصبح كلـه متشابهاً
كتشـابه الأوراق في الغابـات
[الرسم بالكلمات ٤٦٦]

بتشبيه الحب في تماثله وتكراره بأوراق الأشجار في تماثلها ونمطيتها .

وثانيهما قوله على لسان فتاته عن أختها الكبرى التي مر العمر عليها دون زواج :

وتقبـع في محارتها
كنهر لم يجد مجرى
[اليوميات ٦٢٤]

حيث شبهها في هذا الانكماش على الذات ، والتقوقع والبعد عن الناس بالنهر الحزين الذي انحسرت شواطئه وتعطنت ميـاهه ؛ لأنه لم يجد مجـرى يصب به ويجدد فيه حياته .

٢- كـأن : فـي موضع واحد ، وهو قوله على لسان فتاته التي نزلت إلى الحديقة ورأت كيف أن الطبيعة تعبر عن جمالها ، بينما هي مكبوتة محرومة من هذا التعبير، فتبكي فوق مقعدها :

سقطت عليه باكيـة
كأنـي مركب ضائع
[اليوميات ٦٠٥]

حيث شبهها في سقوطها على المقعد بالمركب الضائع الذي لا يجد طريقًا للنجاة ولا وسيلة للسلامة .

٣- مـثل : في موضع واحد ، وهو قوله على لسان فتاته عن أختها وحيرتها عندما فاتها قطار الزواج وداهمها سن اليأس :

تلوب .. تلوب .. في الردهات ..
مثل ذبابة حيرى ..
[اليوميات ٦٢٤]

حـــيث شبهها في دورانها حول نفسها وتشتت تفكيرها وإحساسها بالضياع بالذبابة الحيرى التي تبحث عن مخرج ، وتلتمس سبيلا للنجاة .

٤- كمـــا لجـــأ إلـــى الاستفهام التعجبي : في موضع واحد ، في قوله عند حديثه عن دم الحيض الدال على بلوغ مرحلة الأنوثة :

أأخجل منه
هل بحر بعزة موجه يخجل ؟
[اليوميات ٥٩٩]

وهي من الصور المستهجنة التي ستأتي دراستها .

٢-الاستعارة

يعرف ابن المعتز الاستعارة بأنها : " استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها ، مثل : أم الكتاب ومثل جناح الذل " (١)

ويتعرض قدامة بن جعفر للاستعارة ضمن حديثه عن " المعاظلة " ، ويؤكد في تعريفه لها على جانب النقل بين الحقول الدلالية ، أو التداخل فيما بينها فيقول إنها " مداخلة الشيء في الشيء فيما كان من نفس جنسه " (٢) فإن لم يكن من نفس جنسه فتلك هي المعاظلة التي تعتبر من عيوب الاستعارة ، كالتعبير عن عضو بشري باسم عضو حيواني مثلا ، كأن أعبر عن فم الإنسان بالمشفر الذي هو مختص بالبعير ، لكنني أرى أن ذلك لا يعد عيبًا من عيوب الاستعارة ، بل إن فيه جمالا بلاغيًا يمكن أن يريده الشاعر أو الأديب ويقصده

ويؤكد أيضًا عبد القاهر الجرجاني على عنصر النقل في الاستعارة ؛ في قوله : " اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف ، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلا غير لازم ، فيكون هناك كالعارية [أي الإعارة] " (٣)

بينما يشير ابن أبي الإصبع والجرجاني في تعريفهما لها على علاقتها بالتشبيه ، وأنها مبنية عليه مع زيادة في توكيد المعنى ، فيقول عنها ابن أبي الإصبع : إنها " تسمية المرجوح الخفي باسم الراجح الجلي للمبالغة في التشبيه " (٤) ، ويعرفها الجرجاني بأنها : " ادعاء معنى الحقيقة في الشيء للمبالغة في التشبيه " (٥)

---

١ عبد الله بن المعتز " البديع " اعتنى بنشره : إغناطيوس كراتشوفسكي دار المسيرة بيروت ط٣ سنة ١٤٠٢: ١٩٨٢ ص ٢
٢ ينظر " نقد الشعر " ص ٢٠١
٣ " أسرار البلاغة " تحقيق : محمود محمد شاكر،مطبعة المدني بالقاهرة،ط١ سنة ١٤١٢: ١٩٩١ ص ٣٠
٤ ابن أبي الإصبع " تحرير التحبير " تحقيق : د. حفني محمد شرف القاهرة سنة ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م ص ٩٧
٥ الجرجاني " التعريفات " تحقيق د. عبد المنعم خفاجي دار الرشاد القاهرة [عير]

ويــؤكد الحمـــلاوي على علاقتها بالتشبيه ، وينبه على عنصر مهم يفرق بينها وبين التشبيه ، ألا وهو القرينة ، فيقول عنها: " هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المــشابهة مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي .. ولا بد فيها من تناسي التشبيه ، وادعــاء أن المــشبه فرد من أفراد المشبه بهِ ، ولا بد أيضًا ألا يذكر وجه الشبه ولا أداة التشبيه لا لفظًا ولا تقديرًا ، وإلا كان تشبيهًا لا استعارة " [١]

وعلــى ذلك فالاستعارة هي نقل أو تداخل بين الحقول الدلالية ينبني على التشبيه مع زيــادة في توكيد المعنى ، مع وجود قرينة تمنع من إرادة المعنى الأصلي ، كأن أقول : رأيــت أســدًا في الحمام ، مع إرادة : رأيت رجلا قويًا شجاعًا ، فالأصل فيها تشبيه هذا الــرجل بالأســد ، ثم تناسينا هذه الفرضية وتعاملنا معه كأنه أسد بالفعل ، والقرينة التي مــنعت مــن فهم المعنى الأصلي قولنا " في الحمام " ؛ لأن الأسد لا يكون محله الحمام ، ولأن الحمــام لازمة من لوازم الإنسان ، فانصرف ذهن السامع إليه ، أما إذا قلنا : رأيت أسدًا في الغابة انصرف الذهن إلى المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من ذلك ؛ حيث إن الغابة من لوازم وجود الأسد على الحقيقة .

" إذا كــان التــشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ، ويوقع الائتلاف بين الأشياء ولا يوقع الاتحاد فإن ذلك أهم ما يميزه عن الاستعارة ، تلك التي تلغي الحدود العملية بين الأشياء ، والدلــيل البــين على ذلك هو حذف الأداة والمشبه أو المشبه به إيهامًا بأن المستعار له قد أصبح عين المستعار منه " [٢]

نحو قول الشاعر :

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيت كل تميمة لا تنفع

بإســناد الأظافر إلى المنية ، وهي ليست من لوازم المنية وليست من حقلها الدلالي ؛ لأنها من حقل آخر ، بل هي لازمة من لوازم الحيوان الكاسر، وهو ما حذف ودلتنا عليه هذه اللازمة.

١ أحمد الحملاوي " زهر الربيع " ص ١٢٦
٢ الصورة الفنية ص ١٧٥، ١٧٦

" أي أن الفـارق بين التشبيه البليغ والاستعارة إنما هو في درجة الإثبات ليس غير ، وعلـى هـذا الأساس يمكن أن نضع درجات للإثبات يقع التشبيه في أسفلها وفي أعلاها الاستعارة تبعًا لشدة الإثبات وقدرة الشاعر على تحقيقه " [١]

وإذا كان التشبيه هو الصورة البيانية الأكثر شيوعًا في شعر القدماء ، فإن الاستعارة سادت في الشعر الحديث وخاصة في شعر الوجدانيين ، لكن الاستعارة بمفهومها الذي يستند على تـداخل الحقول الدلالية لا بد وأن تكون سائدة وقديمة في الشعر العربي ، لأن المستعمل للغة يمارسها دون أن يدري ، لذلك يقول دكتور محمد مندور : " الاستعارة أمر أصيل في الـشعر ، نكاد نقول إنها خيوط نسجه ، وهي منه كالنحو من اللغة ، وكما اطردت اللغات قـبل أن يعـرف مـتكلموها القـواعد ويفطنوا إلى وجودها ، كذلك صدر الشعراء عن الاستعارة بفطرتهم دون معرفة نظرية أو وعي تحليلي لطرق استعمالها" [٢]

والاسـتعارة مـن ناحية وجود أحد ركنيها (المشبـه أو المشبـه به) إما مكنيـة (أو تخييليـة) ، وإما تصريحيـة (أو تحقيقية)

فالاسـتعارة المكنية : هي تلك الأستعارة التي يُطوى فيها ذكر المشبه به طيًا عميقًا ، فلا نجد له أثرًا سوى صفة مثبتة للمشبه على تخييل أنهما سواء [٣]

والاستعارة التصريحية : يصرح فيها بالمشبه به بعد حذف المشبه ، وإن شئت فقل : هي التي يصرح بالمشبه به بعد حلول المشبه فيه وامتزاجه به [٤].

والقـرينة المانعـة من استخدام اللفظ بمعناه الحقيقي إما لفظية ، نحـو : حدثنا بحر في المسجد ، أي حدثنا عالم غزير العلم ، والذي يمنع من ستخدام البحر بمعناه الأصلي وجود " فـي المسجد " ، وإما أن تكون القرينة حالية ، في نحو سؤالنا عند الإشارة إلى ماكر : أتعرف هذا الثعلب ؟ أو عند سماع صوت حسن : أتسمع هذا البلبل ؟ وهكذا .

---

١ د. جابر عصفور " الصورة الفنية " ص ٢٢٨، ٢٢٩
٢ د. عدنان حسين قاسم " التصوير الشعري " ص ١١٢ نقلا عن " النقد المنهجي عند العرب " ص ٣٦
٣ محمد إبراهيم شادي " أساليب البيان " ص ٢٨٥
٤ السابق ص ٣٠٤

وهـــناك نـــوع ثالث من الاستعارة يطلق عليه استعارة تمثيلية ، ويكون فيها " المشبه والمشبه به هيئة منتزعة من متعدد" [١] ، نحو قول عبد الرحمن شكري في وصفه للشاعر الرومانسي وهيامه وراء الأفكار المبتكرة والصور الجديدة :

فصار يقفو جهده نحوها   حتى هوى من فوق تلك التلال

حيث شبه سعي الشاعر وهيامه وراء هذه الأفكار والمعاني والصور ، واصطدامه بالواقع ، كمـــن يـــسير علـــى غير هدى فيسقط من فوق التل على سبيل الاستعارة التمثيلية التي تخـــتلف عـــن التشبيه التمثيلي بأنها تذكر أحد الركنين (هنا المشبه به) بينما في التشبيه التمثيلي يذكر الركنان معًا كما بينا في التشبيه .

وهـــذا النوع من الاستعارة إذا فشت تحولت إلى مثلٍ ، ويخاطب بها المفرد والجمع ، نحـــو قولنا عن خيبة أمل شخص ما بأنه " عاد بخفي حنين " فالأصل فيه قصة حقيقية ، والأصـــل فيه استعارة تمثيلية ، ولكن من كثرة استعمالها صارت مثلا يضرب لكل حالة مشابهة .. وهكذا .

والاستعارة يمكن أن تتشكل بطريقتين ، هما التشخيص أو التجسيد :

التـــشخيص : إضـــفاء صفات الكائن الحي وخاصة الصفات الإنسانية على ظواهر الواقع الخارجي ، يبث فيها الحياة ، فيجعلها تحس كما يحس الإنسان .

التجـــسيد : إكـــساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة ، حيث تقدم الصورة الاستعارية الأفكار والخواطر والعواطف محسات مجسدة [٢] ، لكنني أرى أن التجسيد يمكن أن يكون بإضـــافة حاسة جديدة من الحواس لإدراك الصورة ، فالضوء مثلا يدرك بحاسة البصر ، فإذا ما جعله الشاعر المبدع ينام في سريره مثلا فقد أضاف لإدراكه بحاسة البصر حاسة أخـــرى وهي اللمس ، وفي ذلك تجسيد له ، والصوت يسمع ، فإذا ما جعله يتلألأ ويبرق مثلا فقد جسدته بإضافة حاسة البصر في إدراكه لحاسة السمع ، وهكذا .

وقـــد تتشكل الاستعارة بوسيلة ثالثة بأن تهدف إلى إبراز الصفة الغالبة في المشبه به وإلحاقهـــا بالمـــشبه كإلحـــاق صفة القوة والشراسة في قولنا : جاء محمد يزأر ، أو صفة الإشراق في : جاءت فاطمة تتلألأ .. وهكذا .

١أحمد الحملاوي " زهر الربيع " ص ١٤٦

٢ د. عدنان قاسم " التصوير الشعري " ص ١٥٤ ـ ١٥٨

وعـند العودة إلى الصور الاستعارية التي لجـأ إليها نزار في النماذج المختارة لهذه الدراسة يمكن أن نخرج بالملحوظات التالية :

ـ لم يلجأ نزار في صوره إلى الاستعارات التمثيلية .

ـ بلغ عدد الصور الاستعارية لديه في نماذج الدراسة ٧٥ استعارة ، أي أن نسبة الاستعارة بين بقية أنواع الصور التعبيرية تبلغ ٥, ٣٧ % . وبهذه النسبة المتوسطة للاستعارة نراه قد عدل عن العرف اللغوي الحديث والذي من المفترض أن تلعب الاستعارة فيه دورًا أكبر من التشبيه ، واطرد مع طريقة القدماء في ذلك .

أولا : الاستعارة المكنية

وعـند الـتأمل في نوع الاستعارة المستخدمة لدية نجد أن الاستعارة المكنية عددها ثمانٍ وأربعون استعارة ، بنسبة ٦٤ % ، ونرى أن استعاراته فيها كثير من التجسيد بشكله العام الذي تعرضت له قبل قليل...

ما جسده نزار فيها :

الصِبا ، المصير ، الحب ، الشعر ، التاريخ ، الحياة ، ضوء الشمس ، العناوين ، الظل ، شـرق الخـرافة ، الـبعث ، العواطف ، المراهقة ، النفس ، الحزن ، الأنوثة ، الزمن ، الرغبات ، الأشواق .

ما تكرر منها : الحب ، الشعر ، المراهقة .

أما عن التشخيص

فما شُخصه نزار في استعاراته في النماذج موضع الدراسة : المرآة ، الفساتين ، السفن ، الحقائـب ، الـنهود ، القميص ، الشتاء ، الحزن ، المراكب ، البيت ، الفجر ، الصدر ، الأرض ، ريـاح الصيف ، النهد ، البلاد ، شمس تموز ، السموات ، الأمطار ، العطر ، الحب ، المدينة ، الدفتر .

وما تكرر منها : السفن والمركب ، النهد والصدر .

والوسـيلة الثالثة التي تتشكل بها الاستعارة المكنية تكون في بيان الصفة الغالبة في المشبه به وإسنادها للمشبه ، ولا يتحقق فيها عنصر التجسيد ولا عنصر التشخيص . بدت هذه الوسيلة في بعض الصور التي نذكر منها :

وأرشف حبر دواتي وأسكر
[صباحك سكر ص ٤٧٠]

حيث شبه حبر الدواة بالخمر ؛ وذلك لبيان مدى الاندماج في العمل ، وربما بيان مدى فعل هذا الحبر في نفسه من نشوة وسعادة تعادل نشوة الخمر . أو في قوله :

[سأكتب] عن الحلمات تحت حريرها تنبح "
[اليوميات ص ٦١٨]

حيث شبه الحلمات بالكائنات الحية التي تنبح وتستجير ؛ وذلك لبيان مدى المعاناة والعذاب والرغبة في الشكوى . أو في قوله على لسان فتاته في اليوميات عن صديقتها :

وتقبع في محارتها ..
كنهر لم يجد مجرى
[اليوميات ص ٦٢٤]

حـــيث شبه الصديقة بالمحارة ، وفي ذلك دلالة على مدى العزلة والتقوقع والانطواء على الذات .. وهكذا

<u>المركبات اللغوية والعلاقات بين وجه الشبه والمشبه في الاستعارة المكنية</u>

١. <u>علاقـــة المفعولـــية</u> : وتتحقق بإسناد المشبه إلى فعل من حقل دلالي ، وجعل المشبه مفعـــولا بـــه لهذا الفعل وهو من حقل دلالي آخر ، وتلك من أكبر العلاقات التي رصدتها الدراسة في استعارات نزار بين وجه الشبه والمشبه . في قوله :

حفرت (أحبك) فوق عقيق السحر
حفرت حدود السماء
حفرت القدر..
[أحلى خبر ٤٦٨]

حيث إن الحفر لا يكون إلا للماديات ، فهنا جعله للقدر ، وقوله :

وبالوهم .. أزرع شعرك دِفلى
وقمحًا .. ولوزاً .. وغابات زعتر
[صباحك سكر ٤٧٠]

فالزراعة لا تكون إلا للأرض أو ما شابهها ، فهو هنا قد أسند هذا الفعل للشعر ، وقوله :

في دفتر عينيك المغلق
من خبأ آلاف الأشعار ؟
[القصيدة البحرية ٤٧٩]

فالخبيئة لا تكون إلا شيئا ماديًا جعلها تتمثل في الأشعار ، وقوله :

على دفتر
سأجمع كل تاريخي
على دفتر
سأرضع كل فاصلة

حليب الكلمة الأشقر
[اليوميات ٥٨٣]

فالجمع لا يكون في الغالب إلا للأشياء المادية ، فهو هنا قد أسند هذا الحدث إلى التاريخ ، وكـذلك الرضـاعة لا تسند إلا للكائن الحي ، فهو هنا أسندها على غير الحقيقة لفواصل الكلام ، وهكذا في بقية الصور، في قوله :

لمن شفة منادية ؟
تجمد فوقها السكر
أللشيطان.. للديدان .. للجدران لا تقهر؟
أربيها ، وضوءَ الشمس أسقيها
سنابل شعري الأشقر ..
[اليوميات ٥٨٩]

وقوله :

لماذا في مدينتنا ؟
يصيدون العواطف والعصافيرا ..
[اليوميات ٦١٠]

وقوله :

يقاومها .. [المراهقة]
يقاوم رغوة الخلجان
[اليوميات ٦١٤]

علاقـة المفعولية غير المباشرة : كأن يأتي المشبه مع متعلق الفعل لا مفعوله المباشر ، كتعلق الباء بالفعل زيَّن في قوله :

قالت : أتسمح أن تزيّن دفتري
بعبارةٍ ، أو بيت شعر واحدٍ ..
[الحسناء والدفتر ٤٨٠]

أو تعلق مِن بالفعل فرَّ في قوله :

أريد أفر من ظلي
وأهرب من عناويني ..
[اليوميات ٥٩٧]

وقوله :

أريد أفر من شرق الخرافة والثعابين ..
[اليوميات ٥٩٧]

علاقة الخبرية : كأن يكون المشبه هو المبتدأ وأسند له لازمة من لوازم المشبه به ، تأتي هذه العلاقة في المرتبة الثانية بعد علاقة المفعولية . وقد يكون الخبر مفردًا في قوله :

حمل الزهور إليّ كيف أرده
وصباي مرسوم على شفتيه
[أيظن ٤٠١]

حيث أسند الرسم الخاص بالماديات إلى الصبا ، وقوله :

أنا حزني رمادي
كهذا الشارع المقفر
[اليوميات ٦١٥]

بالإخبار عن الحزن ، تلك العاطفة المعنوية باللون الرمادي الذي لا يخبر به إلا عن الماديات .

وقد يكون الخبر جملة فعلية فعلها من حقل دلالي آخر غير حقل المشبه ، في قوله :

سماء مدينتي تمطر
ونفسي مثلها تمطر
[اليوميات ٦١٥]

بإسناد الفعل " تمطر " الذي هو من لوازم السماء إلى النفس ، وقوله :

وكيف أنوثتي ماتت
أنا ما عدت أستفكر
[اليوميات ٦١٦]

بإسناد الفعل " مات " الذي هو من لوازم الكائنات الحية إلى الأنوثة ، وقوله :

آه لو حبك يبلعني
[قصائد متوحشة ٦٤٧]

بإسناد الفعل " يبلع " الذي هو من لوازم الكائنات الحية إلى الحب .

علاقة الوصفية : يكثر لديه الوصف بالجملة الفعلية ، في قوله :

حروف سوف أغرزها
بلحم حياتنا خنجر
[اليوميات ٥٨٤]

حيث وصف الحروف بجسم صلب يغرز بالخنجر ، وقوله :

أحس بداخلي بعثًا
يمزق قشرتي عني
[اليوميات ٦٠٧]

حيث وصف البعث بالقدرة على التمزيق ، و التي لا يتصف بها إلا الكائنات الحية .

وقد تأتي الصفة لديه مفردة في قوله :

ومصيري الأصفر حطّمني
حطّم في صدري إيماني
[نهر الأحزان ٤٠٤]

بوصف المصير ، ذلك الإحساس المعنوي باللون الأصفر الذي هو من لوازم الماديات .

علاقة الحالية : والحال يكثر لدية بالجملة الفعلية ، في قوله :

[سأكتب] عن الأشواق تدفن في المخدات
[اليوميات ٦١٩]

أو بالجملة الاسمية الذي خبرها جملة فعلية ، في قوله :

[سأكتب] عن الأبواب لا تفتح
عن الرغبات وهي بمهدها تذبح
[اليوميات ٦١٨]

حيث عبر عن حال الرغبات ، تلك المشاعر المعنوية بأنها تذبح في مهدها ، بتشخيصها ؛ لأن الذبح من صفات الكائنات الحية ، والمهد من لوازم الأطفال .

علاقة الفاعلية : وفيها يكون المشبه هو الممارس للفعل الذي لا يسند إليه في الواقع اللغوي الحقيقي ، وهي أندر العلاقات الاستعارية لديه ، في قوله :

يخيف أبي مراهقتي
يدق لها طبول الذعر والخطر
[اليوميات ٦١٤]

حيث جعل المراهقة هي التي تمارس حدث التخويف والإرهاب ، وذلك على خلاف الواقع اللغوي الذي يسند هذا الفعل للكائنات الحية .

ثانيًا : الاستعارة التصريحية

وعند النظر في نوع الاستعارة التصريحية لدية نجد أنها بلغت سبعًا وعشرين استعارة ، أي أن نسبتها ٣٦ % من بين أنواع الصور موضع الدراسة .

أشكال الاستعارة التصريحية لديه :

ـــ ومنهج نزار في إبداع الاستعارة التصريحية يكاد يكون منهجًا واحدًا وثابتًا ، وهو أن يذكر المشبه مرة ثم يذكر المشبه به بعده ، فيتوجه الذهن إلى ذلك المشبه ويعقد التشبيه ، ويكون هذا الذكر بطريق الإخبار أو بطريق النداء .

أ ــ ذكر المشبه بصيغة الإخبار

من الصور التي تتكرر لديه أن يذكر أجزاء جسد المحبوبة مرة ثم يتلوه بالمشبه به ، يظهر ذلك مثلاً في تنويعاته لوصف عينيها ، حيث يقول مرة :

لا تسأليني هل أحبهما
عينيكِ إني منهما لهما
ألديّ مرآتان من ذهبٍ
ويقال لي لا أعتني بهما "

[عندما تمطر فيروز ص ٣٩٩]

مشبهًا إياهما بالمرآتين ، ويقول ثانية :

تصوري
أني بلا عينيك ألف عام
بدون مصباحين أخضرين
بدون شمعتين بينهما أنام

[ثلاث بطاقات من آسيا ص ٤١٠]

مشبهاً إياهما بالمصباحين الأخضرين مرة ، وبالشمعتين مرة أخرى ،ويقول في الثالثة :

تصوري الأرضَ وما تكون
يا أرنبي الحنون
بدون عينيك .. بلا فسقية اخضرار
بدون شاطئين مقمرين
بدون غابتين
أنشد في حماهما القرار

[ثلاث بطاقات من آسيا ص ٤١١]

حيث شبه العينين بالفسقية الخضراء وبشاطئين مقمرين وبغابتين ، ويقول في صورة ثالثة

أمد يا أميرتي يدي
أسأل عن عينيك
يا أعز ما لديّ
عن قطعتي حلْي
ما لهما مثيل
في اللون والنقاء

[ثلاث بطاقات من آسيا ٤١٢]

مشبهًا إياهما بقطعتي الحلي .

ــ أو يصف صدرها على لسانها قائلاً :

لمن صدري أنا يكبر
لمن كرزاته دارت
لمن تفـاحه أزهر
لمن صحنان صينيان من صدف ومن جوهر
لمن قدحان من ذهب
وليس هناك من يسكر

[اليوميات ٥٨٩]

حيث شبه صدرها أو نهديها مرة بحبات الكرز ، وأخرى بالتفاح المزهر ، وثالثة بصحنين صينيين مرصعين بالصدف والجوهر ، ورابعة بقدحين من الذهب .

ويقول في موضع آخر واصفاً للصدر بطريقته المعتادة في صنع الاستعارة التصريحية :

متى يأتي ترى بطلي
لقد خبأت في صدري
له زوجـــاً من الحَجَل
[اليوميات ص ٦١٧]

بتشبيه النهدين بزوج من طيور الحجل .

ـــ ويشبه فتيات الشرق بالسجينات في قوله :

سأكتب عن صديقاتي
عن السجن الذي يمتص أعمار السجينات
[اليوميات ص ٦١٨]

أو بالشهيدات في قوله :

[سأكتب] عن آلاف الشهيدات
دفن بغير أسماء بمقبرة التقاليد
[اليوميات ص ٦١٨]

ويشبه الحب ـــ في المجتمعات الشرقية التي تحرمه ـــ بالطفل ، في قوله :

تطارده ..
تطارد ذلك الطفل الرقيق الحالم العذبا
[اليوميات ص ٦٢٠]

ويشبهه من وجهة نظره بالإله الذي يهب السعادة للبشر ، وذلك في قوله :

بلادي تقتل الرب الذي أهدى لها الخصبا
[اليوميات ص ٦٢٠]

ب ـــ ذكر المشبه بصيغة النداء

كثـــر لديـــه نـــداء محبوبـــته والتنويع في المنادى ؛ ليصل بنا إلى كم لا بأس به من الاستعارات التصريحية ، في قوله :

أأسافر دونك ليلكتي
يا ظل الله بأجفاني
[نهر الأحزان ص ٤٠٤]

حيث شبهها بطائر الليلك أو بظل الله ، أو في قوله :

فيروزتي
مازلت في سفينتي
أصارع الشموس واللصوص والدوار
[ثلاث بطاقات من آسيا ص ٤١٠]

حيث شبهها بالفيروزة ، أو في قوله :

تصوري الأرض وما تكون
يا أرنبي الحنون   بدون عينيك
[ثلاث بطاقات من آسيا ص ٤١١]

حيث شبهها بالأرنب ، أو في قوله :

أمد يا أميرتي يدي
أسأل عن عينيك   يا أعز ما لديْ
[ثلاث بطاقات من آسيا ٤١٢]

حيث شبهها بالأميرة . وقد ينادي الدفتر فيقول :

وداعًا يا صديق العمر
يا مصباحي الأخضر
[اليوميات ٦٤٠]

مشبهًا إياه بصديق العمر أو بالمصباح الأخضر .

٣- الكناية

يسميها قدامة بن جعفر " الإرداف "وهو ما يعني لديه : " أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني ، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى ،بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه ، وتابع له " [١] وهي إما أن تكون عن صفة وإما أن تكون عن موصوف أو عن نسبة [٢]

الكناية عن الصفة : تتحقق بذكر الذات الموصوفة مع الإشارة إلى الصفة المقصودة ، كما في قولنا : " طويل النجاد " كناية عن طول القامة ، " رفيع العماد " كناية عن السيادة ، أو قول الله تعالى : ﴿ وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ ﴾ [من ٢٧ الفرقان] كناية عن الندم .

الكناية عن الموصوف: يعني أن تكون الكناية ذاتًا موصوفة ، فيكنى عنها بذكر ما يميزها ويدل عليها ، نحو : أمير الشعراء كناية عن أحمد شوقي ، وشاعر النيل كناية عن حافظ إبراهيم ، وابنة اليم كناية عن السفينة ، وابنة الكرم كناية عن الخمر .

الكناية عن نسبة : تكون عندما تذكر الصفة ولكنها لا تنسب للموصوف بطريقة مباشرة ، بل بطريقة تصور لزوم الصفة لهذا الموصوف ، كقول الشاعر :

فما حازه جود ولا حل دونه ولكن يسير الجود حيث يسير

وفي سير الجود حيث يسير كناية عن نسبة الجود إلى الممدوح .

ومن أهم مزايا التعبير الكنائي أنه يعطي المعنى والدليل عليه ، فالمعنى المكني عنه هو الدعوى واللفظ المكني به هو الدليل ، وفي التعبير الكنائي توكيد للمعنى بذكر الدليل عليه ، كل ذلك مع الإيجاز ، بعكس أن يعطي الأديب المعنى ثم يضيف الدليل فتخلو عبارته من الإيجاز أهم مزايا التعبيرالبلاغي ، وذلك يتحقق بسهولة في التعبير الكنائي .

كما أنه من أبرز مزاياه أنه يؤدي إلى ستر وتغطية ما يستحب ستره من المعاني والألفاظ ؛ " ولذلك كانت الكناية منهجًا للقرآن الكريم في الحديث عن العلاقة الزوجية وغيرها من الأشياء التي يجب سترها ، كما في قوله تعالى : ﴿ وَكَيْفَ تَأْخُذُونَهُ وَقَدْ أَفْضَى بَعْضُكُمْ إِلَى بَعْضٍ وَأَخَذْنَ مِنكُم مِّيثَاقًا غَلِيظًا ﴾ [٢١ النساء] كناية عن العلاقة الجنسية بين الزوجين" [٣]

---

١ قدامة بن جعفر " نقد الشعر " ص ١٧٨
٢ محمد إبراهيم شادي " أساليب البيان والصور القرآنية " ص ٣٨٩
٣ السابق ص ٤٤٩

وعند العودة إلى نماذج الكناية عند نزار قباني يمكننا أن نخرج بالملحوظات التالية :

استخدم نزار التعبير الكنائي في ثلاثة وعشرين موضعًا ، أي أن نسبـــة استخدامه للكناية بلغت بين عدد النماذج المستخـدمة ٥, ١١ % .

وجاءت كناياته في معظمها كنايات عن صفات .

والصفات التي كنى عنها في النماذج التي رصدناها لا تخرج عن مجالين واضحين .

أولهما : فحولة الرجل وقدرته وقوته الجنسية ، والرجل المراد بالطبع هو الشاعر نفسه ، والأمثلة في هذا المجال كثيرة ومتنوعة ،نذكر منها من قصيدة " الرسم بالكلمات " قوله :

لم يبق نهد أسود أو أبيض
إلا زرعت بأرضه راياتي "
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٤]

وقوله :

لم تبق زاوية بجسم جميلة
إلا ومرت فوقها عرباتي
[الرسم بالكلمات ٤٦٤]

وقوله :

فصّلت من جلد النساء عباءة
وبنيت أهرامًا من الحلمات
[الرسم بالكلمات ٤٦٥]

وكلها كما نرى تنويعات للحن واحد ، وهو بيان الفحولة والقوة والعنترية . وانتشرت هذه الكناية على مدار أعماله في مواضع كثيرة (*).

وثانـــيهما : ضـــعف المرأة وقهرها وانزوائها وضياعها أحيانًا ، وذلك في مجتمع الشرق الرجالي كما يصفه نزار . والأمثلة في هذا المجال كثيرة أيضًا ومتنوعة ، نذكر منها قوله على لسان فتاته في يومياتها :

أبي يشقى
إذا سألت رياح الصيف عن شعـري
[اليوميات ٦١٤]

---

* منها على سبيل المثال : " أحبك " ص ٦٠ ، " نهداك " ص ٦٩ ، " إلى عجوز " ص ٧٤ ، " إلى زائرة " ص ٧٦ ، " امرأة من دخان " ص ١٦١ ، " مصلوبة النهدين " ص ١٧٢ ، " نحت " ص ٢٣٤، " لن تطفئني مجدي " = ص ٣٢٧ ، " رسالة من سيدة حاقدة " ص ٣٣٤ ، " أوعية الصديد " ص ٣٤٣ ، " إلى أجيرة " ص ٣٤٦، " إلى قديسة " ص ٤٣٥ ، " إلى مراهقة " ص ٤٣٨، " الرسم بالكلمات " ص ٤٦٤، " حصان " ص ٤٩٧ ، وغيرها .

وقوله :

فلا صيفي أنا صيف
ولا زهري أنا يزهر
[اليوميات ٦١٦]

وقوله :

للا أحَـد أعيش أنا
ولا .. لا شيء أستنظر
[اليوميات ٦١٦]

وقوله على لسان فتاته عن أختها الكبرى :

لقد بدأت سفينتـها
تغوص وتلمس القعرا
[اليوميات ٦٢٤]

تكرررت هذه النغمة وبأشكال مختلفة في قصائد كثيرة (*) . ونادرًا ما يأتي نزار بكناية عـن موصوف ؛ حيث عثرنا بين عدد الكنايات التي رصدناها على موضعين اثنين فقط ذكر فيهما الكناية عن الموصوف :

أولهمـا ــ في قوله على لسان فتاته التي تشرح مأساة أختها الكبرى ، تلك التي فاتها قطار الزواج أو الحب ، ولم تهنأ بالسعادة كغيرها من فتيات جيلها :

هي الأخرى تعاني ما أعانيه
تعيش الساعة الصفرا
تعاني عقدة سوداء
تعصر قلبها عصرا
[اليوميات ٦٢٣]

حـيث كنـى عـن سن اليأس بساعة الصفر ، أي الساعة الفاصلة والحاسمة في حياتها ، ومعهـا تبدأ في الذبول والشحوب لتسرب هرمون الأنوثة منها كما الماء الذي يتسرب من شقوق إناء مكسور .

(*) منها على سبيل المثال : " رسـالة من سيدة حاقدة " ص ٣٣٤ ، " أيظن " ص ٤٠١ ، " الكبريت والأصـابع " ص ٤٢٢ ، " أخبروني " ص٤٢٩ ، " صوت من الحريم " ص ٤٤١ ، " ماذا أقول له " ص ٥٠٤ ، " اغضب " ص ٥٢٠ وغيرها .

وثانيهما : في قوله عن مأساة الفتاة في المجتمع الشرقي ، وكيف أنها مضطهدة ومحرومة من أبسط حقوقها في حرية التعبير والاستمتاع بهذه المشاعر الجميلة من حب وعلاقات عاطفية صحية :

ملايين من السنوات والسياف مسرور
مقيم في مدينتنا
[اليوميات ٦٣٣]

حيث كنى عن الرجل الشرقي المتسلط المتجبر الذي يشهر سلطته في وجه المرأة ليل نهار بالسياف مسرور الذي كانت مهمته قطع رقبة كل فتاة من فتيات شهر يار مع إشراقة كل يوم جديد في أسطورة ألف ليلة وليلة ، وهو أيضًا سياف هارون الرشيد ، وهذه الشخصية سنتعرض لها بشيء من التفصيل في فصل التضمين من هذه الدراسة .

٤. المجاز المرسل

إن المجاز المرسل فرع من فروع المجاز العام ، شأنه في ذلك شأن التشبيه والاستعارة ، وطريقة التعبير فيه عن المعنى لا تكون باللفظ المراد ، ولكن بلفظ آخر له علاقة باللفظ المراد غير علاقة المشابهة ، وذلك هو جوهر الفارق بينه وبين الاستعارة أن العلاقة بين اللفظ المذكور واللفظ المراد هي علاقة المشابهة ، بينما في المجاز المرسل تدخل العلاقة في أشكال وصور أخرى ليست المشابهة من ضمنها ، من أشهرها : السببية ،والمسببية ،والكلية ،والجزئية ،واعتبار ما كان ،واعتبار ما سيكون ،والمحلية ، والآلية .

يساعد المجاز المرسل على بلاغة التعبير وجماله وحسن وقعه في النفوس ، وهو ينقل المعنى إلى مدلول جيد أكثر اتساعًا ومبالغة وإيجازًا ، كما أنه يتميز بتعدد علاقاته ولكل علاقة طعمها الخاص :

عند العودة إلى شعر نزار وبحث النماذج المختارة نفاجأ بأنه لم يلجأ إلى المجاز المرسل في هذه النماذج مطلقًا ، وإني لأعتبر زهد نزار فيه وعدم لجوئه إلى استخدامه نوعًا من الخروج أو العدول عن اللغة المعيارية التي استخدمت هذا النوع من المجاز .

بعـــد هذه الدراسة لأنواع الصور التعبيرية في شعر نزار قباني ، وكثافة استخدامه لكل نـــوع من هذه الصور لاحظت أن هناك أنواعًا من الصور الفنية التي يجب الالتفات إليها لتـــسليط الـــضوء علـــيها ، لأهميتها وبراعة الشاعر في صياغتها ، منها الصور الممتدة والصور المركبة ، والصور المبتكرة .

الصور الممتدة

قد يلجأ نزار إلى الصور الممتدة بطريقة التوليد ؛ وذلك لإثراء الصورة الفنية وجعلها أكثر تأثيـــرًا وأشد وقعًا لدى المتلقي ، وهذا التوليد في الصور الفنية الممتدة لديه يحدث بطرق تكاد تكون ثابتة يمكننا أن نرصد أهمها في النماذج موضع الدراسة ، وهي :

١. تنويع المشبه به : كما في قوله على لسان فتاته :

شفتي خوخ وياقوت مكسّر
وبصدري ضحكت قبة مرمر
وينابيع وشمس وصنوبر
[لوليتا ص ٣٩٤]

حـــيث شبه الشفة بالخوخ وما فيه احمرار اللون وشهوة اللثم ، وبعد ذلك بالياقوت المكسر وما فيه من البريق والقيمة . وقوله :

الشمس فوق آسيا
كحقل برتقال
كلوحة لا تشترى بمال
[ثلاث بطاقات من آسيا ص ٤١٢]

حـــيث شبه الشمس بحقل البرتقال ، وهما يشتركان في اللون الأصفر ، ثم يبالغ بعد ذلك بإضـــافة صـــورة أخرى أو مشبه به آخر فيذكر أنها كلوحة لا تشترى بمال ؛ ليدلل بذلك على الجمال المطلق الذي لا يمكن اقتناؤه .

و قوله :

عيناكِ كنهري أحزانِ
نهري موسيقى حملاني
لوراء وراء الأزمان
[حقائب البكاء ص ٤٠٣]

بوصـــف العينـــين بنهـــري الأحزان ، ثم بنهري الموسيقى ، حيث يدلل بهما على العمق والغـــزارة والاتـــساع ، كما يدلل في هذا التنويع بين الصورتين إلى كم المشاعر المختلفة وربما المتعارضة التي تسيطر عليه عندما ينتقل إلى عينيها .

و قوله أيضًا :

عندئذٍ يغمرني
شوق طفولي إلى البكاء
على حرير شعرك الطويل كالسنابل
كمركبٍ أرهقه العياء
كطائر مهاجر
[حقائب البكاء ٤٧٢]

حيث شبه شعرها في الصورة الأولى بالسنابل ؛ ليعطي معاني الجمال والروعة من ناحية ، والنماء والخير من ناحية ، والنعومة والانسياب من ناحية ثالثة ، ثم أتبع هذه الصورة بصورة أخرى ، وهي أنه كالمركب المرهق ؛ حيث المركب رمز للنجاة والإرهاق فيه جاذبية وفتنة ، ثم بصورة ثالثة وهي أنه كطائر مهاجر نشعر معه بالخفة والحرية والعفوية

٢- إدخال المشبه به في علاقات جانبية يبني منها صورًا فرعية ، أشهرها علاقة الوصفية كما في قوله :

والليل في هونجكونج
صندوق من الحلي
بعثره الله على الجبال
[ثلاث بطاقات ص ٤١٢]

فهو لا يكتفي بوصف ليل هونج كونج بأنه صندوق من الجواهر ، بل يزيد في تفاصيل هذه الصورة بأن يصف هذا الصندوق بأن الله قد بعثر جواهره فوق الجبال ليضيف إلى جمال المشهد بعضًا من الجلال ؛ لأن هذا الصنع بيد الله وكأن هذا الجمال إراة إلهية ومشيئة ربانية وليس في وسع أحد أن يصنع مثلها ، كما أن البعثرة تعطي إحساسًا بالتميز وعدم النمطية ، و قوله :

والبحر يا صديقتي
شال بنفسجي
يشهق من تطريزه الخيال
[ثلاث بطاقات ص ٤١٢]

حيث شبه البحر بالشال البنفسجي ، ولم يقنع بذلك بل زاد عليه أن وصف هذا الشال بأن الخيال الذي هو مصدر الإبداع يشهق من تطريزه ليدلل على دقة الصنعة وروعة المصنوع ، وقوله :

إني كمصباح الطريق صديقتي أبكي ولا أحدٌ يرى دمعاتي
[الرسم بالكلمات ٤٦٥]

حـــيث شبه نفسه في الصورة الرئيسة بمصباح الطريق الذي يسعد المارة لكنه يحترق في داخله ، و قوله :

عقارب هذه الساعة
كلص مسرع الخطوات
يتبعني ويتبعني
[اليوميات ص ٥٨٦]

حيث يصف الساعة باللص ، ولم يكتف بذلك وبأنه نقل إلينا الفزع والخوف منه ، بل كان مـــوفقًا غايـــة التوفـــيق في وصف اللص بأنه يتتبع هذه الفتاة ، وذلك هو المراد من هذه الـــصورة ؛ لأن الـــزمن مع مروره يبعدها عن منطقة الأمان ، بل ويقذف بها بعيدًا إلى المـــرحلة الـــرمادية من حياتها ، فكان لا بد أن تكون الساعة كاللص لا الذي يتربص بها فحـــسب ، بل الذي يجري وراءها ويطاردها كمـــا تفعل عقارب الساعة . وقد يولد من الحدث حدثًا آخر مبنيًا عليه أو امتدادًا له أو نتيجة ، في قوله :

حروف سوف أغرزها بلحم حياتنا خنجر
لتكســر في تمردهـا جليدًا كان لا يكسر
لتخلـع قفـل تابوت أعـــد لنا لكي نقبر
[اليوميات ٥٨٤]

فكسر الجليد وخلع القفل كان نتيجة طبيعية للحدث الأول والمتمثل في أنه سوف يغرز في صدر حياتنا خنجر بهذه الحروف الملتهبة وهذه الكلمات النارية . و قوله :

أحس بداخلى بعثًا يمزق قشـــرتي عني
ويسقي جذري الجائع ويدفعنـي لأن أعـدو
مع الأطفال في الشارع
[اليوميات ٦٠٧]

حـــيث وصف البعث الذي يشعر به بأنه يمزق عنه القشرة ، ثم بأنه يسقي الجذر الجائع ، ثم بأنه يدفعه إلى العدو في الشارع . وهكذا

الصور المركبة

بقى لنا في نهاية هذه الدراسة أن نعرض للصور المركبة عند نزار ، وكيفية بنائها ، والنسق اللغوي العام الذي يلجأ إليه في صياغتها .

تأتـــي الـــصور المركبة بصورة نادرة إذا ما قورنت بالصور الممتدة ، فلا نكاد نلمح الـــصور المركبة بشكل واضح إلا في نموذجين من نماذج هذه الدراسة ، وهو فيهما يتبع

المنهج السائد في صنع الصور المركبة ، بأن يدخل اللفظة في صورتين فنيتين في آن واحد ، في الأولى تكون مشبهًا به ، وفي الثانية مشبهًا ، أول هذين النموذجين قوله :

أنا جرحٌ مُطبقٌ أجفانَهُ
فلماذا جئت تحيين هشيمي
[تلفون ص ٤٠٧]

حيث جعل الجرح مشبهًا به في الأولى ، ثم جعله في الثانية مشبهًا ، حيث شبهه بالكائن الحي ذي الأجفان ، فصنع بالجرح تشبيهًا بليغًا في الصورة الأولى ، واستعارة مكنية في الصورة الثانية .

وثانيهما قوله :

حياتي مركب ثمل
تحطّم قبل أن يبحر
[اليوميات ص ٦١٦]

حيث شبه حياته بالمركب ، فهي مشبه به ، ثم أدخلها في استعارة كانت فيها مشبهًا ، حيث شبهها في الصورة الثانية بالإنسان السكران الذي وصل به السكر إلى غايته ؛ ليبين مدى التخبط وفقد الوعي .

الصور المبتكرة ووجه الابتكار فيها

وعند دراسة الصورة الفنية عند نزار نجد أنه قد صاغ صورًا فيها الكثير من أوجه الابتكار ، وذلك بإدخال عناصرها في علاقات جديدة لم تطرق ، أو نادرًا ما طرقت من قبل ، وتلك النماذج متعددة ، منها قوله :

كتبت على دفتر الشمس
أحلى خبر
أحبك جدًا
فليتك كنت قرأت الخبر
[أحلى خبر ٤٦٨]

فقد شبه الشمس بالدفتر الذي يكتب عليه لمحبوبته أنه يحبها ، وذلك ربما لجلال هذا الحب وقدسية هذا الخبر ، فلم يجد دفترًا يسعه إلا الشمس ، وهي صورة جديدة كما نرى .

وقوله :

وشعرك ملقى على كتفيكِ كبحر .. كأبعاد ليل مبعثر
[صباحك سكر ٤٦٩]

حيث يشبه شعر المحبوبة بالبحر ، وتلك صورة مألوفة في التراث الشعري ، ثم يصفه بعد ذلك بأبعاد الليل ويصف هذا الليل بأنه مبعثر ، فالقارئ لا يدرك كنه ومواصفات " أبعاد الليل " ، ثم يصف الليل بأنه مبعثر ، وفي ذلك غموض ، وفي هذا الغموض تكمن الجدة ويبرز الابتكار .

وقوله :

ونهدك .. تحت ارتفاف القميص شهي شهي .. كطعنة خنجر
[صباحك سكر ٤٦٩]

وفي هذه الصورة شكل آخر من أشكال الابتكار ، فهو وصف النهد بأنه شهي ، ثم شبهه ــ وهو في هذه الشهوة ــ بطعنة الخنجر ، والغرابة في هذه الصورة تأتي من ناحيتين ، الأولى : هذا التباعد الشديد بين المشبه والمشبه به ، بين النهد وجماله ونعومته وجاذبيته ، وبين طعنة الخنجر وألمها وقسوتها .

وربما تبادر إلى الذهن أن وجه الشبه بينهما يمكن أن يتمثل في الألم النفسي الذي يحدثه النهد فيمن لا يمكنه أن يناله ، والألم الحسي الذي يحدثه الخنجر، حتى وإن صح هذا التوجيه فإن نوع الألم في الحالتين مختلف .

والثانـــي : أن تـشبيه النـهد بطعنة الخنجر يتعارض مع وصفه بأنه شهي ، لأن معنى " اشـتهى الشيء : اشتدت رغبته فيه ، والشهوة : الرغبة الشديدة ، وما يشتهى من الملذات المادية " (١) ، فطعنة الخنجر لا تُشتهى ، لأنها ليست من الملذات المادية . وربما كان هذا الغموض مصدر الإبداع والجدة .

وقوله في موضع آخر :

إذا ما جلست طويلاً أمامي كمملكة من عبير ومرمر

[صباحك سكر ٤٧٠]

ووجـه الجمـال في هذه الصورة أنها من الصور التي نعتها البلاغيون القدماء بأنها مستهجنة ؛ لأن فيها ما هو عكس التشخيص بأن يشبه الشاعر ما يعقل بما لا يعقل ، فهنا شـبه محبوبته بالمملكة ، وهي رغم الحكم عليها بالاستهجان إلى أنها في هذا التركيب قد أعطتـنا إحساسًا بالجمال ، وأحالتنا إلى مجهول يدعو للتأمل وتتيح الفرصة لمعرفة أبعاد هذا المشبه به ، وهذه الفرصة ما كانت لتتاح إذا لجأ نزار إلى صورة حسية مرئية .

أو قوله المبتكر في وصف الشتاء وما يحدثه من أثر في الكون :

إذا أتى الشتاء

واغتال ما في الحقل من طيوب

وخبأ النجوم في ردائه الكئيب

[حقائب البكاء ٤٧٣]

فالشتاء يجمد جمال الكون ويقضي على كل مظاهر الحسن في الأرض ، لذلك جعله يقتل الطـيوب ، ثـم إن سماءه تكون دائمًا غائمة مليئة بالسحب ؛ لذلك فهو يخبئ النجوم في ردائـه ، ونـزار يكره هذا الفصل ؛ لذا وصف هذا الرداء بالكآبة ، وفي كل ذلك ابتكار وجدة في التصوير . وقوله :

يأتي إليَّ الحزن من مغارة المساء

يأتي كطفل شاحبٍ

مبلل الخدين والرداء

[حقائب البكاء ٤٧٣]

حيث شبه الحزن بالطفل ، والطبيعي أن رؤية الطفل تدعو للبهجة والسعادة والتفاؤل ، إلا أن طفل نزار يدعو للبؤس ويستدعي الأشجان ؛ لأنه طفل شاحب ومبتل الثياب والوجه ، وفـي هذا التشبيه جدة وابتكار ، والجديد أيضًا في الصورة أنه شبه المساء بالمغارة حيث العمق والرهبة والكآبة .

---

١ الوسيط : شهو

وقوله :

من أين جاء الحزن يا صديقتي   وكيف جاء ؟
يحمل لي في يده
زنابقًا رائعة الشحوب
يحمل لي ..
حقائب الدموع والبكاء
[حقائب البكاء ٤٧٣]

مـــا يلفت نظري في هذه الصور الممتدة أنه يأتي بما ليس معهودًا لدى المتلقي ، فكما شبه الـــنهدين بطعنة الخنجر هنا يصف الشحوب بالروعة ، فالذبول أيضًا له جماله الخاص ، وذلك ما يؤمن به نزار ويردده ، كما في قوله في قصيدة " أسألك الرحيلا "

لنفترق أحبابا ..
فالطير كل موسم
تفارق الهضابا
والشمس يا حبيبي
تكون أحلى عندما تحاول الغيابا
[أسألك الرحيلا ص ٧١٦]

فالغياب في منطقه له جماله الخاص .

كمـــا لاحظت العديد من الصور الرائعة والتي قد تكون مبتكرة في شعرنا العربي ، وذلك في تناوله لصورة الحب في أكثر من موضع ، في قوله :

حبك طير أخضر
طير غريب أخضر
يكبر يا حبيبتي
كما الطيور تكبر
[حبك طير أخضر ص ٤٧٤]

مشبهًا له بالطير الأخضر لبيان مدى البراءة والحاجة إلى الرعاية .

وقول أيضًا واصفاً للحب :

حبك طفل أشقر
يكسر في طريقه ما يكسر
يزورني حين السماء تمطر
يلعب في دفاتري وأصبر
[حبك طير أخضر ٤٧٥]

مشبهًا إياه بالطفل الأشقر الذي يداعبه ، وفيه أيضًا جمال وبراءة .

ومن مواضع الجدة والابتكار قوله على لسان فتاته :

أنا لوني حليبيٌ
كأن الفجر قطّره وصفّاه
[اليوميات ص ٥٩٠]

فلـــون البشرة غالبًا ما يوصف بالخمري ، لكنه هنا يترك هذا الوصف الشائع إلى وصف آخـــر وهـــو حليبي ، فالحليب لون رائع في حد ذاته ، إلا أن نزار لا يكتفي بهذه الروعة الذاتـــية ، بل يضيف مصدرًا آخر من مصادر الروعة يتمثل في أن الفجر هو الذي تولى تصفية وتقطير هذا الحليب .

وقوله عى لسان فتاته :

لماذا يستبد أبي؟
ويرهقني بسلطته
وينظر لي كآنيةٍ
كسطـر في جريدته
[اليوميات ٥٩٢]

وأرى أن مبعث الابتكار في هذه الصورة هو أنه شبه الفتاة بأنها سطر في جريدة والدها ؛ لبـــيان أنها ليست ذات قيمة ، وكان يمكن أن يجعلها كالجريدة كلها ، ولكنها تشعر أنها لم تصل حتى إلى هذه الدرجة ، بل إلى مجرد سطرٍ من سطورها . وقوله :

أريد أفر من جلدي
ومن صوتي ومن لغتي
وأشرد مثل رائحة البساتين
[اليوميات ٥٩٧]

فليس الابتكار هنا في الفرار من الجلد أو من الصوت واللغة ، بل إنني أجد الابتكار في رغبتها بأن تكون كرائحة البساتين ، ففي هذا الصورة ما وصفه القدماء بالاستهجان حيث صـــورها وهي العاقلة بشيء غير عاقل ، إلا انني أجد فيها جمالا وروعة ؛ لأنها تعطى معنى الحرية والعفوية ، ثم نشر الفائدة والجمال لكل ما أو من تمر عليه .

أكثر التشبيهات استخدامًا لديه التشبيه البليغ . وعدده عنده أربعون تشبيهًا من إجمالي عـــدد التـــشبيهات بنسبة بلغت ٣, ٣٩ % . ومن بعده التشبيه التفصيلي : وعدده لديـــه واحـــدُ وثلاثـــون تشبيهًا بنسبـــة بلغـــت ٤, ٣٠ % . ثم التشبيه المجمل . وعدده لديه خمـــسة عـــشر تشبيهًا بنسبة بلغت ٧, ١٤ % ، فالتشبيه الضمني . وعدده لديه أحد عشر تـــشبيهًا بنسبة ٧, ١٠ % ، ويأتي التشبيه التمثيلي في ذيل القائمة . وعدد خمسة تشبيهات بنسبة ٩, ٤ % .

وهو في استخدامه للتشبيه البليغ قد نوَّع في العلاقات القائمة بين المشبه والمشبه به ، وكـــان أكثـــرها علاقـــة الخبرية ، أي أن يكون المشبه مبتدأ أو اسمًا لأصبح أو صار ، والمـــشبه به خبرًا له ، وأقلها علاقة الحالية بأن يكون المشبه به حالاً والمشبه به صاحب الحال . وهناك أيضًا علاقة المفعولية بأن يكون المشبه به مفعولا به ثانيًا .

وأكثـــر أدوات التـــشبيه المـــستخـــدمة لديـــه هـــي : " الكاف" ، ثم " مثل" ، ثم " كأن" ، واستخـــدم نـــزار الفعـــــل " يشبه " في صورة واحدة .

نـــوع نزار في استخدامه للتشبيه الضمني ، وجاء في أشكال مختلفة ، أكثرها شيوعًا لديـــه إضـــافة المـــشبه إلى المشبه به ، وأقلها استخدام اسم التفضيل ، كما لجأ نزار في صياغته إلى استخدام " مِن "

تأتي الاستعارة بنوعيها في المرتبة الثانية بعد التشبيه ، بلغ عددها ٧٥ استعارة بنسبة ٥ ,٣٧ % مـــن إجمالـــي الصور التعبيرية محل الدراسة ، من هذا الكم ثمان وأربعون استعارة مكنية بنسبة ٦٤ % ، وسبع وعشرون استعارة تصريحية بنسبة ٣٦ % .

ولم تخرج الاستعارات المكنية عن الأغراض الأصلية التي شاعت لدى القدماء من تجسيد وتشخيص وبيان الصفة الغالبة في المشبه به ، أكثر ما جسده نزار في استعاراته المكنية : الصِبا ، المصير ، الحب ، الشعر ، التاريخ ، الحياة ، ضوء الشمس ، العناوين ، الظل ، شـــرق الخـــرافة ، الـــبعث ، العواطف ، المراهقة ، النفس ، الحزن ، الأنوثة ، الزمن ، الرغبات ، الأشواق ، وما تكرر لديه : الحب ، الشعر ، المراهقة .

أمـــا مـــا شخـــصه نـــزار في استعاراته : مفردات الزينة والملبس النسائي : كالمرآة والفساتين والقميص والعطر ، وأجزاء جسد المرأة من صدر ونهد ، وعناصر الطبيعة من

شـــتاء وصيف وأرض وشمس وسموات وأمطار وفجر ورياح ، وعناصر متنوعة أخرى كالسفينة والحقائب والمدينة والدفتر ، كرر منها النهد والسفن والمراكب .

وجـــاءت العلاقات التركيبية بين وجه الشبه والمشبه متنوعة ، كان على رأسهاعلاقة المفعولية بإسناد المشبه إلى فعل من حقل دلالي ويكون المشبه مفعولا به لهذا الفعل ، وهو من حقل دلالي آخر.

وكان في نيل هذه العلاقات علاقة الفاعلية بأن يسند إلى المشبه فعلا يقوم به لا يسند إليه فـــي الواقـــع اللغـــوي الحقيقي ، كما ظهرت في استعاراته المكنية علاقة المفعولية غير المباشـــرة حـــيث يأتي المشبه مع متعلق الفعل لا مفعوله المباشر ، وعلاقة الخبرية حيث يكـــون المـــشبه هـــو المبتدأ وأسند له لازمة من لوازم المشبه به ، وعلاقة الوصفية بأن يوصف المشبه بجملة لا يوصف بها في الواقع اللغوي الحقيقي ، وكذلك علاقة الحالية .

ومـــنهجه فـــي صنع استعاراته التصريحية ثابت لا يتغير ، فهو يذكر المشبه مرة ، ثم يذكر بعد ذلك المشبه به عن طريق الإخبار ، أو عن طريق النداء ، تكررت هذه الطريقة في استعارات كثيرة تناولناها في حينها .

والكـــناية تأتي بعد التشبيه والاستعارة من حيث كثافة الاستخدام ، حيث لجأ إليها ثلاثًا وعـــشرين مـــرة بنـــسبة ٥, ١١ % . وكناياته في معظمها عن صفات ، وأشهر صفتين بارزتـــين كنـــى عنهما نزار : فحولة الرجل وقدرته وقوته الجنسية من ناحية ، وضعف المرأة وقهرها وانزوائها وضياعها أحيانًا من ناحية أخرى ، وكل ذلك بالطبع في المجتمع الـــشرقي الرجالـــي كمـــا يحلو لنزار أن يصفه ، والأمثلة على هذا النوع كثيرة ومتنوعة وذكـــرت في موضعها . ولم تأتِ الكناية عن الصفة إلا في موضعين ، أولهما كنايته عن سن اليأس عند الفتاة بـــ " الساعة الصفر" ، وثانيهما كنايته عن القهر والظلم والبطش بـــ " مسرور" ، ذلك السياف الذي استدعاه من أسطورة ألف ليلة وليلة .

أمـــا المجاز المرسل ، فبالرغم من وجوده وبصورة ليست بالنادرة في الأدب العربي القديم والحديث ، ومع أهميته وقيمته التي ذكرناها ، إلا أننا لا نكاد نجد له أثرًا عند نزار في النماذج موضع البحث ، وأرى أن في ذلك عدول عن اللغة المعيارية التي تستخدم هذا الـــنوع مـــن المجـــاز ، والذي كان سببًا في اعتبار ابن جني للغة العربية في مجملها لغة مجازية كما قلنا في بداية هذا المبحث .

كمـــا رصـــدت الدراسة نوعيات مختلفة من الصور عند نزار ، وجدتها جديرة بالتأمل والـــدرس ، كالـــصور الممـــتدة التي يصنعها نزار بطريقة التوليد ، ومنهجه فيها ثابت ، ويكـــون فـــي الغالب بتنويع المشبه به عن طريق ذكر أكثر من صورة . وقد يأتي امتداد الـــصورة بإدخـــال المـــشبه في علاقة جانبية غالبًا ما تكون وصفية ؛ وذلك لصنع صور فرعية . والصور المركبة ، وهي قليلة مقارنة بالصور الممتدة ، حيث لم ترصد الدراسة إلا صـــورتين مـــن بـــين النماذج المختارة ، وشأنه في صناعة الصور المركبة شأن كل الـــشعراء : يدخل اللفظة في صورتين فنيتين في آن واحد ، في الأولى يكون مشبهًا به ، وفي الثانية مشبهًا ، والصورتان موضع الدراسة ذكرتا في موضعهما .

وموضـــع الطرافة في هذه الدراسة تلك الصور المبتكرة التي صنعها نزار عن طريق إدخال عناصر الصور الفنية في علاقات لغوية جديدة لم تطرق أو نادرًا ما طرقت من قبل ، كما مثلنا . وهذه الإمكانية فيما أرى هي التي تميز الشاعر المبدع من غيره من الشعراء

المبحث الثاني : الحذف

الحذف هو أحد شكلي الإيجاز ، وهما إيجاز القصر وإيجاز الحذف ، وهو ضرب من ضروب ثلاثة للتعبير ، يقول القلقشندي : " اعلم أن الكلام المصنوع من الخطب والمكاتبات، والولايات وغيرها على ثلاثة ضروب : الضرب الأول الإيجاز : وهو جميع المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة .. ، الضرب الثاني الإطناب وهو الإشباع في القول، وترديد الألفاظ المترادفة على المعنى الواحد ... ، الضرب الثالث المساواة بأن تكون الألفاظ بإزاء المعاني في القلة والكثرة لا يزيد بعضها على بعض " (١) .

فالإيجاز إذن كما قال القلقشندي : جميع المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة ، أو هو كما يطلق عليه ابن سنان الخفاجي اسم الإشارة : " أن يكون المعنى زائدًا على اللفظ . أي أنه لفظ موجز يدل على معنى طويل على وجه الإشارة واللمحة " (٢) .

ولقد أدركت العرب قيمة الإيجاز في كلامهم ، وأثر عنهم امتداحهم له ، من هذه الأقوال قول أكثم بن صيفي : " البلاغة الإيجاز " (٣) ، وقول النبي ﷺ : " نضَّر الله وجه رجلٍ أوجز في كلامه واقتصر على قدر حاجته " (٤) ، ويقول ابن عبد ربه عن منهج الأمة العربية في كلامها : " ولهَربها من التثقيل والتطويل كان قَصْرُ المَمْدود أحبَّ إليها من مدّ المقْصور، وتَسْكينُ المُتحرّك أخف عليها من تَحْريك الساكن، لأنّ الحَركة عَمَل والسُكون راحة " (٥)

وهناك عوامل بيئية متعددة هي التي دعت الأمة العربية إلى حب الإيجاز وإيثاره على ما سواه من فنون القول وضروب التعبير ، منها كما يوضحها د. درويش الجندي(٦) : البيئة الصحراوية ، والأمية ، فالبيئة الصحراوية وتعرض البدوي في صحراواته الشاسعة إلى الظمأ القاتل دفعه إلى البحث عن مصادر المياه بأبسط الوسائل ،والوصول إليها من

---

١ القلقشندي " صبح الأعشى في صناعة الإنشا " المطبعة الأميرية بالقاهرة سنة ١٣٣١هـ / ١٩١٣م ٢: ٢٣٣ وما بعدها بتصرف .
٢ ابن سنان الخفاجي " سر الفصاحة " ص ٢٠٧ دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط١ سنة ١٩٨٢م / ١٤٠٢هـ .
٣ ابن عبد ربه " العقد الفريد " شرح وضبط وتصحيح : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الإبياري مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ط١ سنة ١٣٦٥هـ - ١٩٤٦م ١: ٢٥٩
٤ د. درويش الجندي " علم المعاني " دار نهضة مصر للطبع والنشر ص ١٦٣
٥ ابن عبد ربه " العقد الفريد " ٤ : ٢٤١.
٦ يراجع " علم المعاني " ص ١٦٥

أقرب الطرق ، مما دفعه إلى القصد إلى الهدف وعوده على إصابة كبد الحقيقة من أبسط السبل . كما أن الأمية الغالبة عليهم جعلتهم يعتمدون على الذاكرة ، وبالتالي حب الإيجاز ليسهل الحفظ ، وخاصة في النثر دون الشعر . وهذا الرأي أراه جديرًا بالنظر .

علـى أنـنا يجـب أن نقر أن العرب مع أنها كانت تميل إلى الإيجاز إلا أنها لم تكن تـستثقل الإطـناب أو المـساواة ، " ومع أن الاتجاه العام عند نقاد العرب أنهم يفضلون الإيجـاز" (١) إلا أن العـرب لم تكن ترفض ما عداه من طرق التعبير التي بيناها ، فإن تطلب الموقف الإيجاز كان أولى من الإطناب ، وإن استلزم الإطناب كان أحق من الإيجاز أو المـساواة ، يقـول القلقـشندي : " والذي يوجبه النظر الصحيح أن الإيجاز والإطناب والمساواة صفات موجودة في الكلام ولكل منها موضع لا يخلفه فيه رديفه، ... فأما الكلام الموجز فإنه يصلح لمخاطبة الملوك، وذوي الأخطار العالية ...، وأما الإطناب فإنه يصلح للمكاتـبات الصادرة في الفتوحات ونحوها مما يقرأ في المحافل، والعهود السلطانية ... ، وأمـا مـساواة اللفظ للمعنى فإنه يصلح لمخاطبة الأكفاء والنظراء والطبقة الوسطى من الرؤسـاء " (٢) . " وقيل لأبي عمرو: أكانت العرب تطيل؟ فقال: نعم لتبلغ . قيل: أفكانت توجز؟ قال: نعم ليحفظ عنها" (٣)

" وكـان أبو الحسن علي بن عيسى الرماني يسمى هذا الجنس – وهو إسقاط كلمة لدلالة فحوى الكلام عليها ــ الحذف، ويسمى بنية الكلام على تقليل اللفظ وتكثير المعنى من غير حذف: القصر، ويجعل الإيجار على ضربين القصر والحذف " (٤)

وورد في الإتقان : " الكلام القليل إن كان بعضاً من كلام أطول منه فهو إيجاز حذف، وإن كان كلامًا يعطي معنى أطول منه فهوإيجاز قصر" (٥)

والأمـثـلة على إيجـاز القصر أكثر من أن تحصى سواء من القرآن والسنة أو النثر والـشعـر العربي ، من أشهرها قـول الله تعالـى : ﴿ وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ ﴾ [من ١٧٩ البقرة] .

١د. سيد نوفل " البلاغة العربية في دور نشأتها " مطبعة البابي الحلبي سنة ١٩٩٥م ص ٥٤
٢ القلقشندي " صبح الأعشى " ١: ٣١٨- ٣١٩
٣ ابن جني " الخصائص " ١: ٨٣
٤ ابن سنان الخفاجي " سر الفصاحة " ص ٢٠٩
٥ جلال الدين عبد الرحمن السيوطي "الإتقان في علوم القرآن " تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤م ٣: ٣٠٣ .

ولقــد تــناول البلاغيون والمفسرون بلاغة إيجاز القصر في هذه الآية ، لكن مما أعجبني منهم قول السيوطي في بيان روعة الإيجاز في قوله تعالى :﴿ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لاَ يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ فَهُم لا يَشْعُرُون ﴾ [من ١٨ النمل] فيقول معلقًا على الآية : " جمع فــي هذه اللفظة أحد عشر جنسًا من الكلام: نادت وكنت ونبهت وسمعت وأمرت وقصت وحذرت وخصت وعمت وأشارت وعذرت. فالنداء يا، والكناية: أيّ، والتنبيه ها، والتسمية الــنمل، والأمر ادخلوا، والقصص مساكنكم، والتحذير لا يحطمنكم، والتخصيص سليمان، والتعمــيم جــنوده، والإشارة وهم، والعذر لا يشعرون، فــأدت خمس حقوق : حق الله ، وحق رســوله ، وحقهــا وحق رعيتهــا ، وحق جنود سليمان " (١)

" وقــال بعــضهم:جمع الله الحكمة في شطر آية : ﴿ وكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلاَ تُسْرِفُوا ﴾ [مــن ٣١ الأعراف]" (٢)

ومــن أمثلة الإيجاز بالقصر قول النبي ﷺ لمعاذ ابن جبل ينصحه : " يا معاذ أنت سالم مــا سكت ، فإن تكلمت فلك أو عليك " . والقول المأثور : " ما خرج من القلب كان محله القلــب ، ومــا خرج من اللسان لا يتجاوز الآذان " أو قولهم : " فرّق تسُد " إلى آخر هذه المواضع التي لا حصر لها كما ذكرت ، والتي اشتملت كل منها على عدد قليل من الألفاظ لكنها احتوت المعاني الكثيرة التي تحتاج لعرضها إلى أضعاف الألفاظ التي صيغت بها ، وذلــك مما يدل على بلاغة وبراعة اللسان العربي ، وذلك ما يميز أمة العرب عن غيرها من الأمم .

وأمــا إيجــاز الحذف : فيكون بأن يحذف من التركــيب ما لا يخل بالفهم مفردًا مضافًا ، نحــو : ﴿ وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ ﴾ [من ٨٢ يوسف] أي : أهلها ، أو مضافًا إليه ، نحو : ﴿ يا ربِّ ﴾ [مــن ٣٠ الفرقان] أي : يا ربــي ، أو صفــة ، نحــو : ﴿ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا ﴾ [من ٧٩ الكهف] أي صالحة ، أو موصوفًا نحو : ﴿ أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ ﴾ [من ١١ سبأ] أي : أن اعمل دروعًا سابغات " (٣) .

وهذا النوع من الإيجاز هو مدار حديثنا في هذا المبحث .

---

١ السيوطي " الإتقان في علوم القرآن " ٣: ٢٠٣

٢ السابق ٣: ٢٠٣

٣ أحمد الحملاوي " زهر الربيع في المعاني والبيان والبديع " ص ٩٥- ٩٦ مطبعة البابي الحلبي بالقاهرة ط ٦ سنة ١٣٧٩هـ/ ١٩٥٩م .

بالـــرغم مـــن أن مـــبحث الإيجاز بالحذف شائع في كتب البـــلاغة العـــربية القديمة والحديثة ، إلا أن أسبابه الدلالية والبلاغية لم تفصل ولم تدرس بالشكل الكافي الذي يضع أيديـــنا على الأسباب الدلالية و الدوافع البلاغية التي تدفع الشاعر إلى حذف هذا العنصر مـــن عناصر جملته ، والقانون العام الصالح للتطبيق على كل الأغراض الشعرية ويشمل كل المواقف الشعورية .

وأكثر ما نجده في كتب البلاغة هو التعرض لهذه الظاهرة وإعطاء أمثلة عليها ، دون الحـــديث عـــن أسبابها ودوافعها ، اللهم إلا بعض الإشارات القليلة التي تناثرت في بعض كـــتب البلاغة كقول حازم القرطاجني في منهاج البلغاء : " إنما يحسن الحذف لقوة الدلالة عليه، أويقصد به تعديد أشياء فيكون في تعدادها طول وسآمة فيحذف ويكتفى بدلالة الحال ، وتتبـــرك النفس تجول في الأشياء المكتفى بالحال عن ذكرها " [١] أما عن بعض تفاصيل ومواضع الحذف فسوف نذكرها في حينها .

كمـــا نجد كتب اللغة والنحو تتعرض للحذف " الجائز " من منطلق القاعدة العامة التي تقـــول إن " حـــذف ما يُعلَم جائز "[٢] أما الحذف الواجب فيأتي ضمن دراسة علماء اللغة لأبـــواب النحو وأساليبه دون دراسة مستقلة. وهذا النوع من الحذف الواجب لا يهمنا في شـــيء ؛ لأن دوافعـــه نحوية وليست بلاغية أو دلالية . أي أن الحذف فيه يخضع لقانون الصواب والخطأ ، وليس لإبداع الأديب دخل فيه .

ومن تناول قضية الحذف من المعاصرين تناولها في الغالب بصورة عامة دون تخصيص لعنصر لغوي بعينه لبيان أسباب الحذف فيه أو دوافع المبدع للاستغنـــاء عنه ، كقـــول د. " أحمد أبو حاقة " عن الإيجاز بالحذف : " ودواعيه كثيرة ، أهمها : الاختصار وتسهيل الحفـــظ ، وضيق المقام ، وإخفاء الأمر على غير السامع ، والسآمة والضجر ، وتحصيل المعنى الكثير باللفظ القليل " [٣]

١حازم القرطاجني "منهاج البلغاء " ١: ٢٩٤
٢ ابن عقيل " شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك " ١: ٢٤٣
٣ أحمد أبو حاقة " البلاغة والتحليل الأدبي " دار العلم للملايين بيروت ط٢ سنة ١٩٩٣م ص ١١٠

وبالعـودة إلـى نماذج الحذف عند نزار ، وبعد دراسة النماذج العشوائية ، وعددها مائتا نموذج ، نجد أنه لجأ في مواضع كثيرة إلى حذف العناصر اللغوية التالية :

١- حذف حرف النداء

من أكثر العناصر اللغوية التي يحذفها نزار هي حرف النداء ، حيث حذفه في النماذج التي شملها البحث في واحد وستين موضعًا بنسبة ٥, ٣٠%.

والمـنـادى عـند اللغويين : " هو المطلوب إقباله بحرف نائب مناب أدعو، لفظا أو تقديرا" [١] .

وهو عند البلاغيين إحدى صور الأسلوب الإنشائي الطلبي[*] ، ولا يختلف من بعيد أو مـن قـريب عن تعريفه لدى اللغويين ، فهو " طلب الإقبال بحرف ناب مناب أدعو " [٢] وهـذا التعـريف ينطبق على النداء الحقيقي ، وأما النداء المجازي فهو يخرج عن معناه الأصـلي إلى معانٍ أخرى تستفاد من القرائن كالإغراء والاستغاثة والندبة والزجر وبيان الـضيق .. إلى آخر تلك المعاني الجانبية التي يحملها الأديب لحروف النداء ، وهذا النداء المجازي هو ما يهمنا في هذا المبحث .

وحـروف النداء هي : الهمزة ، وأي ، ويا ، وآ ، وآي ، وأيا ، وهيا ، ووا ، الهمزة وأي : لنداء القريب ،وباقي الأدوات لنداء البعيد .

وجـواز حذف حرف النداء لا نجده كثيرًا في كتب البلاغة ، وإنما تعرضت له كتب الـنحو ، وجُل من تعرض لها ذكر جوازها ، ولم يتعرض لأسبابها أو دواعيها ، قال ابن الحاجـب : " ويجـوز حـذف حـرف الـنداء، إلا مع اسم الجنس والاشارة والمستغاث والمندوب، نحو: يوسف أعرض عن هذا " و" أيها الرجل " .. قال الرضى: يعني بالجنس ما كان نكرة قبل النداء، سواء تعرف بالنداء، كـ يا رجل.

---

١ " شرح الرضي على الكافية " ١: ٣٤٤ ، ويريد بقوله لفظا أي النصب للمنادى المضاف والشبيه بالمضاف ، والنكرة غير المقصودة ، وتقديرًا : للمنادى المبني على الضم ، وهو النكرة المقصودة والعلم المفرد ، فهذان النوعان ينصبان تقديرًا ؛ لأنهما يبنيان على ما يرفعان به في محل نصب .

* يقسم علماء البلاغة الأسلوب من ناحية طريقة التعبير إلى الأسلوب الخبري : وهو ما يمكن تصديقه أوتكذيبه بحسب مطابقته للواقع الخارجي أو عدم مطابقته له ، وبالتالي يصلح لوسائل التوكيد بحسب خلو ذهن المتلقي أو تردده أو شكه في قبول الخبر ، والإنشائي الذي لا يمكن أن يكذب أو يصدّق ؛ لأنه ليس لمدلول لفظه قبل النطق واقع خارجي يحكم عليه بمطابقته أو عدم المطابقة ، نحو قولنا للابن العاصي : أطع والديك ! . وقسموا الإنشاء قسمين : طلبي وغير طلبي ، فالطلبي هو : الأمر ، والنهي ، والاستفهام ، والتمني ، وغير الطلبي منه : المدح والذم ، والتعجب ، والرجاء ، والقسم .

٢ د. درويش الجندي " علم المعاني " ص ٥٨

أو لـم يتعـرف، كيا رجلا، وسواء كان مفردًا أم مضافًا أم مضارعًا له ، نحو: يا غلام فاضل ، ويا حسن الوجه، ويا ضاربا زيدا، قصدت بهذه الثلاثة واحدا بعينه، أو، لا " [١] .

وعلى الرغم اشتمال القرآن على العديد من الآيات التي حذف منها حرف النداء إلا أن المفسرين لـم يتوسعوا فـي بـيان الأوجه الدلالية للحذف ، وما ورد بهذا الشأن قول الزمخشري والنسـفي في تفسيرهما لقوله تعالى : ﴿ يُوسُفُ أَعْرِضْ عَنْ هَذَا ﴾ [من ٢٩ يوسف] : " يُوسُـفَ حـذف مـنه حرف النداء لأنه منادى قريب مفاطن للحديث وفيه تقريب له وتلطيف لمحله" [٢]

وبإعادة النظر في مواضع حذف حرف النداء عند نزار يمكننا أن نلاحظ ما يلي :

أن النـسبة الغالـبة فيها ترجع إلى ما رجع إليه الحذف في الآية الكريمة ، وهو بيان القرب من القلب ، وربما كان في ذلك اطراد مع اللغة المعيارية لا خروجًا عليها أو عدولاً عنها ، لكني أوثر أن أطلق على هذا الغرض اسم " التدليل والتلطُّف " ؛ حيث نجد من بين الـنماذج التي ظهر فيها حذف حرف النداء ، وعددها واحد وستون نموذجًا ، بدا من بين هـذه الـنماذج هـذا الغرض في تسعة عشر نموذجًا ، لا نستطيع أن نذكرها كلها ، لكننا نكتفي ببعض النماذج ، منها قوله :

شقراءً .. لا أعدمها لثغةً
يعيا بها ثغرك عند النقاش
[غرفتها ص ٤٠]

وقوله :

مُنضَمةَ الشفاه .. لا تفصحي
أريد أن أبقى بوهم الفم
[فم ص ٥٩]

وقوله :

فنانةَ الجلسة .. لا تجوري
يظلمني الماسُ الذي يشعُ
[إلى ضفيرتي ماس ص ٢٥٣]

---

١ " شرح الرضي على الكافية " ١: ٤٢٥

٢ " الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل " . مكتب الإعلام الإسلامي في الحوزة العلمية بقم المقدسة ط١ سنة ١٤١٤ هـ ق . ٣: ١٦٣ " ، و " مدارك التنزيل وحقائق التأويل " دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي ٢: ٢١٩

وقوله :

شذاي الفرنسي ، هل أثملكْ ؟ حبيبي ، فإني تطيّبت لكْ
[كريستيان ديور ص ٢٦٨]

وقوله :

عيناكِ .. كنهري أحزانِ
نهري موسيقى .. حملاني
لوراء . وراء الأزمان
نهري موسيقى قد ضاعا
سيدتي .. ثم أضاعاني
[نهر الأحزان ص ٤٠٣]

وقوله :

أأسافر دونك ليلكتي
يا ظل الله بأجفاني
[نهر الأحزان ص ٤٠٤]

مـع ملاحظة أنه عندما أضافها إلى الله تعالى ناداها بـ " يا " التي هي للبعد إجلالا لاسم الله التي نسبت له ، وقوله :

حبيبتي ! هل أنا حقًا حبيبته ؟
وهل أصدق بعد الهجر دعواه
[ماذا أقول له ص ٥٠٤]

كما نجد أن حذف حرف النداء جاء لأسباب أخرى لم يتعرض لها القدماء في بحثهم حيث أرجعوا الحذف فيه لسبب واحد هو القرب من القلب ، لكننا نلاحظ أن نزارًا يحذف لأسباب أخرى عدل بها عن اللغة المعيارية وعن طريقة القدماء . يمكن أن نوجز هذه الأسباب فيما يأتي :

بيان اللهفة : وكأنه ينتهز الفرصة قبل فوات الأوان ، بدا هذا الغرض في أربعة عشر موضعًا . من هذه المواضع قوله :

زيتية العينين .. لا تغلقي
يسلم هذا الشفق الفستقي
[زيتية العينين ص ٤٢]

بدت اللهفة هنا ؛ لأنه يريد أن يستبقيها مُفتّحة العينين ولا تغلقهما ، وكأنه يلتقط لهما صورة فوتوغرافية ويريد أن يظفر بها بأسرع ما يمكنه ، حتى لا تضيع هذه اللحظة العبقرية . ولنفس الهدف قال :

مراهقة النهدِ .. لا تربطيه فقد أبدعت ريشة الله رسمه
[المستحمة ١٦٧]

فهــو أيــضًا هنا يريد أن يلتقط هذه الصورة للصدر العاري بأسرع ما يمكن وقبل فوات الأوان . وقوله :

طائشة المشيةِ .. لا تغضبي تُشمتني الطعنةُ في الجورب
[الجورب المقطوع ص ٣١٦]

فهو أيضًا هنا يريد أن يلتقط صورة للساق الملتفة بالجورب

وقوله :

جئتها نازف الجرح ، فقالت شاعر الحب والأناشيد ما بك ؟
[مسافرة ص ٦٢]

فاللهفة تسيطر هنا على الموقف ؛ لأن الحبيب مصاب ، وإن كانت إصابته وجدانية نفسية ، إلا أن الموقف لا يستدعي الإفاضة في القول ، فحذف حرف النداء .

وقوله :

حبيبتي ، لديَّ شيئ كثيرْ .. أقوله ، لديَّ شيء كثيرْ ..
[رسالة حب صغيرة ص ٢٦١]

فهو هنا متلهف لقص ما لديه من حكايات وأخبار ، لذلك فهو لا يريد لكلامه مقدمات ، ولا لحديثه تمهيدًا .

وقوله :

كنتُ أعدو في غابــة اللــوز لما قال لي أماه ، إني حلوة
وعلى سالفي .. غفا زر ورد وقميصي تفلّتت منه عروة
[حكاية ص ٢١٣]

وهــي هــنا أيضًا متلهفة لقص ما قاله عنها وعن ثوبها وعن عينيها وعن ساقيها ؛ لذلك نادت أمها في عجالة .

كمــا نلاحــظ أن نزارًا قد يحذف الأداة لليأس وضيق المقام ، بدا ذلك في ثلاثة عشر موضعًا ، نذكر منها قوله :

حسناءُ . إن شفاهنا حطبٌ
فلنعترف أنـا نغيّرنا
[عند واحدة ص ٣٣٧]

وقوله :

إني كمصباح الطريق صديقتي
أبكي ولا أحدٌ يرى دمعاتي
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٥]

وقوله :

ذاتَ المفكرة الصغيرة .. أعذري
ما عاد ماردكِ القديمُ بماردِ
[الحسناء والدفتر ص ٤٨٠]

وربمـــا كان حذف حرف النداء للضيق ممن يخاطب ، بدا هذا الغرض في اثني عشر موضعًا ، نذكر منها قوله :

بائعتي بزائفات الحلـــي   بخاتم في طرف الأنمل
أعقد ماس وانتهى حبنا   فلاأنا منك ولا أنت مني
[خاتم الخطبة ص ٥١، ٥٢]

وقوله :

سبية الدينار سيري إلى   شاريكِ بالنقود والمخمل
[خاتم الخطبة ص ٥٣]

وقوله :

مغامرة النهدِ .. ردي الغطاء   على الصدر والحلمة الآكلة
[أفيقي ص ٧٢]

وقوله :

أخت الأزقة .. والمضاجع .. والغوى
والغرفة المشبـوهة المتـــلألئة
[إلى عجوز ص ٧٥]

وآخــر الأغــراض التـــي نلاحظهـــا عند نزار واستدعت حذف حرف النداء هو بث الطمأنينة في نفس المخاطَب ، بدا هذا الغرض في ثلاثة مواضع ، وهي قوله :

جَهَنميَ الصغيرةَ لا تخافي   فهل يطفي جهنمَ مستطيع ؟
[حبيبة وشتاء ص ٤٧]

وقوله :

مذعورةَ السالفِ لا تيأسي
فلم يزل في السفح أزرارْ
[المدخنة الجميلة ص ٣٠٢]

وقوله :

حسناءُ ما يشقيكِ من عالَمٍ
ما زال في عينيكِ يحتارْ
[المدخنة الجميلة ص ٣٠٢]

٣- حذف المبتدأ

يأتي حذف المبتدأ في المرتبة الثانية في قائمة العناصر اللغوية التي يحذفها نزار بعد حذف حرف النداء ؛ حيث نجده حذف المبتدأ في ثلاثة وخمسين موضعًا ، أي أن نسبة حذفه لهذا العنصر بلغت ٥, ٢٦%.

وحذف المبتدأ عند النحويين يجب في بعض الأحيان ويجوز في أحيان أخرى ، وما يهمنا هنا هي المواضع التي يجوز فيها الحذف ؛ حيث يكون فيها المبدع مخيرًا بين الحذف أو الذكر ، ويكون الفيصل لديه هو ذوقه العام أو تجربته أو لأسباب بلاغية ارتآها .

والحذف الواجب تعرضت له كل كتب النحو ، يمكن لمعرفة أسبابه الرجوع إلى إحداها [١] أما الحذف الجائز فليس له مبرر عند من برره من النحويين إلا للعلم بالمحذوف ، وفي ذلك يقول ابن مالك :

وحذف ما يعلم جائز، كما تقول " زيد " بعد " من عند كما

وفي جواب " كيف زيد " قل " دنف " فزيد استغني عنه إذ عرف

ويقول ابن عقيل : " يحذف كل من المبتدأ والخبر إذا دل عليه دليل: جوازا، أو وجوبا، فذكر في هذين البيتين الحذف جوازا، فمثال حذف الخبر أن يقال: " من عندكما " ؟ فتقول: " زيد " التقدير " زيد عندنا " ومثله – في رأي – " خرجت فإذا السبع " التقدير " فإذا السبع حاضر " ، قال الشاعر:

نحن بما عندنا، وأنت بما عندك راض، والرأي مختلف .

التقدير " نحن بما عندنا راضون ، ومثال حذف المبتدأ أن يقال: " كيف زيد " ؟ فتقول " صحيح " أي : " هو صحيح ". وإن شئت صرحت بكل واحد منهما فقلت: " زيد عندنا، وهو صحيح " [٢]

بينما جاءت أسباب حذف المبتدأ (المسند إليه) ودواعيه في كتب البلاغة ، ضمن أبواب علم المعاني ، وجاء على رأس هذه الأسباب ضيق المقام أو الاحتراز بشرط أن يكون المخاطب عالمًا بالمحذوف ، يقول السكاكي : " أما الحالة التي تقتضي طي ذكر المسند إليه فهي إذا كان السامع مستحضرا له عارفا منك القصد إليه عند ذكر المسند ، والترك راجع إما لضيق المقام، وإما للاحتراز عن العبث بناء على الظاهر، وإما

---

١ شرح ابن عقيل مثلا ١: ٢٥٢ وما بعدها

٢ السابق ١: ٢٤٣ وما بعدها

لأغراض سوى ما ذكر مناسبة في باب الاعتبار بحسب المقامات لا يهتدي على أمثالها إلا العقل السليم والطبع المستقيم " (١)

ويقول الأستاذ أحمد الحملاوي عن أسباب حذف المبتدأ بشيء من التفصيل : " ضيق المقام ، نحو قول الشاعر :

قال لي : كيف أنت قلت : عليل سهـرٌ دائم وحزنٌ طويلُ

أي : أنا عليل

أو انتهاز الفرصة ، نحو قول الصياد : غزال . أو لصون المسند إليه عن اللسان ، نحو : مقرر الشرائع أي سيدنا محمد . أو لتعينه حقيقة ، نحو : عالم الغيب والشهادة أي الله . أو لتعينه مجازًا ، نحو : وهَّاب الألوف أي السلطان" (٢) .

ممـا سـبق نستطيع أن نتبين أن حذف المبتدأ أو المسند إليه قد يكون : للعلم به حقيقة أو مجـازًا ، أو لـضيق المقام لألم أو لانتهاز فرصة ، أو لصونه عن اللسان . وأضاف د. درويش الجندي لهذه الأسباب ثلاثة أسباب أخرى ، وهي : " تيسير الإنكار عند الحاجة ، لأنه قد تدعو الحاجة إلى التكلم بشيء ، ثم تدعو الحاجة إلى إنكاره ، ومثال ذلك أن يذكر شـخص فـنقول : جاهل مغرور ، ثم تخشى مغبة هذا القول فتنكره . فلو سبق أن قلت : زيد جاهل مغرور لقامت عليك الحجة بهذا التصريح ولم تستطع الإنكار .

وتعجيل المسرة بالمسند ، نحو : دينار أي هذا دينار ، وتكثير الفائدة ، نحو : ﴿ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ﴾ [من ١٨ يوسف] أي فأمري صبر جميل " (٣)

ولـنا علـى هـذه الأسـباب التي عرضها البلاغيون لحذف المبتدأ أو المسند إليه بعض الملحوظات :

حـذف المبـتدأ للعلم به : لا يعتبر سببًا للحذف ؛ لأن كل مبتدأ محذوف في الشعر يكون معلومًا لدى المتلقي سواء جاء علمه به من السياق أو من عنوان القصيدة نفسها كما نرى في بعض قصائد نزار التي سنمثل بها ، فلا نعتبر العلم بالمبتدأ سببًا لحذفه إلا إذا انعدمت لدينا الأسباب ، ويمكن أن نعتبر الحذف عندئذٍ لإرادة الإيجاز وعدم التكرار .

---

١ السكاكي " مفتاح العلوم " ١: ٧٧
٢" زهر الربيع " ص ٢٤ وما بعدها
٣ " علم المعاني " ص ٧٧

وأما عن السبب الذي أطلق عليه د. درويش الجندي اسم " تعجيل المسرة بالمسند" : فيصح اعتـباره سـببًا من أسباب الحذف ، ولكن المؤلف اعتبر أن السبب الذي من أجله حذف المبتدأ لا بد وأن يكون سارًا فحسب ، ولكني أرى أن الأنسب أن يقال إن سبب الحذف هو الرغبة في إبراز الخبر ، لأن هذا الإبراز ليس ضروريًا أن يكون لسبب سار فقط ، فعندما نـسأل طفـل : مـا عمرك ؟ يجيب خمس سنوات . لأن هذه المعلومة هي التي يريد أن يبرزها وهي التي يعنيها السائل ويريد أن يتعرفها . أو نسـأل شابًا عن ثوبه فيجيب بزهو : فرنـسي ، أو بـضيق : قديم .. إلخ ، حتى وإن حالت الظروف دون تكملة الجملة يكن المسئول قد أفاد وذكر المطلوب .

وبالـرجوع إلـى النماذج المختارة من شعر نزار والتي حذف فيها المبتدأ نلاحظ أن أسباب حذف المبتدأ لديه لا تخرج عن ثلاثة :

١- الـرغبة فـي إبـراز الخبر : ظهر ذلك في ستة وثلاثين موضعًا ، وكلها في مجال الوصف ، من هذه المواضع قوله عن القرط :

حبلا بريق .. رافقا جيدها واستأنسا بالهدب والمحجر
[القرط الطويل ص ٦٥]

وقوله عنه أيضًا :

أرجوحة من قلقي خيطها من نَزَق المدوَّر الأسمر
[القرط الطويل ص ٦٦]

وقوله عن الحلمتين :

خمريتان .. احمرّتا بلظى الدم المتجهّم ..
محروقـتان بشهوةٍ تبكي وصبر ملجّم
[نهداك ص ٦٩]

وقوله عن نفسه :

قالت : فما ماضيكَ ؟ قلت : تفرّجي
جثثٌ .. وأمراضٌ .. وبئر أفاعي
[مصلوبة النهدين ص ١٧٢]

أو قوله :

أين الحقيبة ؟ أين عنواني ؟
سرابٌ .. في سراب
[ساعي البريد ص ٢٩١]

وقوله عن عينيها :

نهرانِ من تبغ ومن عسلِ
ما فكّرت شمس بمثلهما
[عندما تمطر فيروز ص ٤٠٠]

٢- إرادة الإيجـــاز : وعدم الحاجة إلى التكرار ، وذلك أن المبتدأ يذكر قبل ذلك في سياق الكـــلام ، أو على هيئة عنوان للقصيدة ، فهو يذكر في العنوان ما يريد أن يصفه ، وتلك عـــادة لـــم تظهـــر لدى القدماء لأن قصائدهم لم تكن لها عنوان ، ووضع عنوان للقصيدة تجعلها مباشرة وذلك يعد عيبًا ؛ لأن الشعر لا بد له أن يبعد عن المباشرة ، ويترك هناك مـــساحة للمتلقي للبحث عن المراد ، لكن وضع العنوان الذي يشرح ما سيرد وما سيصف يلغـــي هذه المساحة من الاجتهاد والتفكير لدى المتلقي ، بدا الحذف لهذا السبب في اثني عـــشر موضعًا منها قصائد تحمل المبتدأ كعنوان لها ، فنعتبر أول جملة فيها حذف لإرادة الإيجاز ، والحذف بعد ذلك يكون لإبراز الخبر ، من هذه المواضع قوله :

وشوشةٌ كريمةٌ
سخية الظلال
[وشوشة ص ١٠١]

وقوله :

منضمةٌ مزقزقة
مبلولةٌ كالورقه
[الشفة ص ١٤١]

وقوله :

أنقطةٌ نور .. بين نهديك ترتجف صليبُك هذا .. زينةٌ أم تصوُّفٌ
[الصليب الذهبي ص ٢٢٦]

وقوله :

الاسم : جميلة بو حيرد
أجمل أغنية في المغرب
[جميلة بو حيرد ص ٤٥١]

وقوله :

اسمي أنا ؟ دعنا من الأسماء
رانيةٌ .. أم زينبٌ
أم هندٌ .. أم هيفاء
[رسالة إلى رجل ما ص ٥٧٥]

ومـــنها نـــوع آخر من الحذف لإرادة الإيجاز جاء بعد القول وما شابهه ، وتلك سمة شـــائعة في تراثنا اللغوي ، حيث يكثر حذف المبتدأ ويكتفى بالخبر بعد القول ، ونماذجها كثيـــرة فـــي القرآن ، منها قولـــــــــه تعالى : ﴿ وَإِذَا قِيلَ لَهُم مَّاذَا أَنزَلَ رَبُّكُمْ قَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ ﴾ [٢٤ الـنحل] أي : القـــرآن أو هو أساطير الأولين ، وقوله تعـــالى : ﴿ فَأَقْبَلَتِ امْـــرَأَتُهُ فِـــي صَرَّةٍ فَصَكَّتْ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ ﴾ [٢٩ الـذاريات] أي : أنا عجوز عقيم ، وقولـــه : ﴿ بَلْ قَالُوا أَضْغَـــاثُ أَحْلَامٍ بَلِ افْتَرَاهُ بَلْ هُوَ شَاعِرٌ ﴾ [من ٥ الأنبياء] أي القرآن أو ما جـــئت بـــه يا محمد أو هو أضغاث أحلام ، وقوله : ﴿ سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَّابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْـــسَةٌ سَادِسُـــهُمْ كَلْـــبُهُمْ رَجْمًـــا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْـــعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ ﴾ [من ٢٢ الكهف] أي سيقولون : هم ثلاثة .. وهكذا .

ومن أمثلة الحذف بعد القول عند نزار قوله :

قيل : ساق تمر .. وارتجف الفل حبالا على طريق خصيبِ
[إلى ساق ص ١٢٧]

وقوله عن الساقين:

ويقال : أنبوبان من ظلٍّ ويقال : شلالانِ من ذهبِ
[إلى مضطجعة ص ١٣٤]

وقوله :

قالت : فما ماضيكِ ؟ قلت : تفرّجي
جثثٌ .. وأمراضٌ .. وبئر أفاعي
[مصلوبة النهدين ص ١٧٣]

وقوله :

فالناس لو أبصرونا
قالوا : دخان دخان
[كيف كان ؟ ص ٢٠٣]

٣- ضـــيق المقـــام : وخاصـــة فـــي قصائد الشكوى ، حيث يؤثر الشاكي الاستغناء عن التفاصيل لذكر أكبر كم من الأحداث التي يريد البوح بها ، بدا ذلك في أربعة مواضع كلها من القصيدة الطويلة " يوميات امرأة لا مبالية " ، وهذه المواضع هي قوله :

حروفٌ لا مبالية
أبعثرها .. على دفتر
[اليوميات ص ٥٨٣]

وقوله :

حروفٌ سوف أفرطها
كقلب الخوخة الأحمر
لكل سجينة تحيا
معي في سجني الأكبر
[اليوميات ص ٥٨٤]

وقوله :

حروفٌ سوف أغرزها
بلحم حياتنا .. خنجر
لتكسر في تمردها
جليدًا كان لا يُكسَر
[اليوميات ص ٥٨٤]

٣- حذف الفاعل

ويقع الفاعل في المرتبة الثالثة في قائمة المحذوفات عند نزار قباني ، حيث نجده يحذفه في ثمانية وأربعين موضعًا بنسبة ٢٤%. ومعنى حذف الفاعل أي بناء الفعل للمجهول ، وعند تعرض كتب النحو لهذه القضية لم تعرض لأسباب بعينها تستوجب حذف الفاعل وإقامة المفعول به أو غير المفعول به مقامه ، بل المبدع له الخيار في ذلك وفقًا للهدف البلاغي الذي يريد أن يبرزه . وكتب اللغة كلها تعرضت لتفاصيل هذه القضية من تصريف الفاعل وشروط الفعل المسند إليه ، وحكم تأنيث الفعل مع الفاعل ، وتقديم المفعول على الفاعل ، وما ينوب عن الفاعل ، وتغيير الفعل للبناء للمجهول إلى آخر هذه الموضوعات الخاصة بالفعل المبني للمجهول ، ويمكن بسهولة الاهتداء إليها[•]

كما أن علماء البلاغة لم يتعرضوا بالتفصيل لأسباب ودواعي حذف الفاعل وبناء الفعل للمجهول ، اللهم إلا القليل ، منهم الأستاذ أحمدُ الحملاوي بقوله : " وحذفه يكون : للعلم به ، نحو : " وخُلِق الإنسان ضعيفًا " أو لجهله ، نحو : سُرِقَت الساعة ، أو للخوف منه ، نحو : سُلِب المالُ ، والسالب له السلطان ، أو لصون اللسان عنه ، نحو : تُصدِّق بمائة درهم ، والمتصدِّق زبال مثلا "[١]

• يمكن الرجوع مثلا إلى " شرح ابن عقيل على الألفية " ١ : ٤٦٢ وما بعدها .
١ " زهر الربيع " ص ٤٤- ٤٥

ويـؤكد د. درويش الجندي هذه الأسباب التي ذكرها الأستاذ الحملاوي ، لكنه يستبدل بصون اللسان عن الفاعل سببًا أراه مهمًا للحذف وهو التركيز على الحدث لا على الفاعل " حـين لا يحقق ذكره غرضًا معينًا في الكلام : نحو قوله تعالى : ﴿ إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ الَّذِينَ إِذَا ذُكِـرَ اللَّهُ وَجِلَتْ قُلُوبُهُمْ وَإِذَا تُلِيَتْ عَلَيْهِمْ آيَاتُهُ زَادَتْهُمْ إِيمَانًا وَعَلَى رَبِّهِمْ يَتَوَكَّلُونَ ﴾ [٢ الأنفال] " [1]
وهـذا سـبب مهم ، لأنه في كثير من الأحيان يكون الحدث لدينا أهم وأعظم من فاعله ، والقـرآن به نماذج عديدة لحذف الفاعل لهذا السبب ، منها قوله تعالى ، والخطاب موجه للناس لجمعهم لمشاهدة السحـرة وموسى عليه السـلام ﴿ وَقِيـلَ لِلنَّاسِ هَلْ أَنْتُمْ مُجْتَمِعُونَ ﴾ [٣٩ الشعراء] فما يهمنا هو الدعوة إلى جمع الناس لا مَن جمعهم أو أبلغهم بالأمر .

وقوله تعالى والخطاب موجه إلى بلقيس ملكـة سبأ : ﴿ فَلَمَّا جَاءَتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكِ ﴾ [مـن ٤٢ النمل] فما يهمنا من الآية الكريمة هو هذا التساؤل الذي وقف أمامه المفسرون كثيـرًا وشـغلهم ، لكن السائل أو موجه السؤال لم يبحثوا عنه لعدم أهمية معرفته في هذا الموقف الذي تنتفي فيه قيمة الأشخاص .

إذن فحـذف الفاعل وبناء الفعل للمجهول يأتي للأسباب التالية : الاهتمام بالحدث ، أو للعلم بالفاعل ، أو للجهل به ، أو لصون اللسان عنه ، أو للخوف منه .

وبنظرة إلى مواضع حذف الفاعل عند نزار يمكننا ملاحظة ما يلي :

أكبـر أسباب الحذف لديه هو الحذف للاهتمام بالحدث ، حيث وجدنا هذا السبب في ثلاثة وثلاثـين موضعًا من مواضع حذف الفاعل والتي تبلغ ثمانية وأربعين موضعًا . جاء ذلك في القضايا التي يتلاشى فيها دور الفاعل ، فيرى ضرورة حذفه ؛ لأن ذكره سيفسد المعنى الذي يريد نزار إبرازه ، من ذلك قوله :

ففي بابي يُرى أيلول يبكي وفوق زجاج نافذتي دموع
[حبيبة وشتاء ص ٤٦]

فهـو يريد هنا أن يبرز الفاجعة التي حدثت له بفقد المحبوبة فأطلق هذا المعنى ، وهو أن شهر أيلول وهو من شهور اللغة السريانية ويقابل شهر سبتمبر، يعبر به عن بداية الخريف ، حـيث مـر الربيع وجاء الخريف الباكي حزنًا عليها وعلى أنها أخلفت وعدها . وذكر الفعل يرى دون ذكر الفاعل لإرادة إبراز الحدث وتعميم الفاعل حتى لا يحصر هذه الرؤية

---

١ " علم المعاني " ص ٧٨

وذلك المشهد على شخص بعينه أو طائفة دون أخرى ، ولكنه عند الحذف بين أنها أصبحت بمثابة الظاهرة العامة التي شارك الكل فيها ، ولو ذكر الفاعل لأفسد هذا المعنى .

ومثله قوله :

اليوم أصبحنا على ضجةٍ قيل اختفت من حرجنا سروتان

[سيمفونية على الرصيف ص ٥٤]

فلو ذكر من قال هذا القول : بأن ساقيها مثل شجر السرو فإنه يكون قد قصر القول على قائل بعينه دون غيره ، لكنه يريد أن قيمة المقول بشكل عام دون ذكر شخص معين أو جماعة محددة ، لذا كان من الأنسب حذف الفاعل وبناء الفعل للمجهول .

وقوله :

إن مرةً سئلتِ قولي : نحن دوّرنا القمرْ ..

[دوّرنا القمر ص ١١٦]

فهو هنا أيضًا لم يرد أن يسند السؤال لسائل دون غيره ، حتى لا تكون إجابتها مقصورة على هذا السائل ، فلو قال : إن مرة سألتك أمك قولي : لفُهم من ذلك أن هذه الإجابة لا تكون إلا على سؤال الأم ، فإن كان السؤال صادرًا من الأب أو الأخت ، فالإجابة ستختلف ، وهو لم يقصد هذا المعنى ، بل إراد : إن كان هناك سؤال ، أيًا من كان السائل فالإجابة عليه : نحن دورنا القمر .

وقوله :

من شحوبي غُزلتَ ثوبًا أنيقًا ترتديه عملاقة فرعاء

[إلى رداء أصفر ص ١٣٧]

فلا يعنينا مَن غزل هذا الثوب أزيد أم عمرو ، أم حائك أم صبية أم رجل ؟ ، لكن الذي يعنينا أن شخصًا ما – ومن حق المتلقي أن نتخيله ، قد نسج ثوبًا ومادته هذا الشحوب والذبول الذي يعانيه الشاعر ويكابده ، إذن فهو ليس ثوبًا عاديًا ينسجه الأشخاص العاديون ؛ لذلك لم يذكر الفاعل ليتأمل المتلقي في الحدث ومواصفات الثوب ، وإن شاء بعد ذلك يمكنه أن يعمل فكره في تخيل مواصفات هذا الصانع .

وقوله :

مآذنها.. تضيء على مراكبنا ..
كأن مآذن الأموي قد زرعَت بداخلنا

[خمس رسائل إلى أمي ص ٥٣٣]

مـــا يهم الشاعر أن ينقله لنا هذا الارتباط الحميمي بينه وبين دمشق ، وهذا الحب الا بدي المــتغلغل في أحشائه لهذا الموطن ، وذلك الشوق الدائم والحنين المشتعل دومًا إلى دمشق بكــل معالمها ، أما من أسكن هذا الحب بداخله أو زرعه في أحشائه فأسباب كثيرة جدًا ، مـــنها جمال المكان ومنها التقاليد القديمة ، ومنها الأهل ، ومنها الدين وطقوسه .. ويمكن أن يكون هناك أسباب أخرى ، لكن ذلك كله لا يهمنا ، ولا يهم الشاعر بقدر ما يهمه بيان هذا الرتباط ، وذلك الحب الذي يربطه بدمشق .

وقوله :

وأعرف أني سأهزَم جدًا ..
برغم ألوف النساءِ
ورغم ألوف التجارب
[أحبك جدًا ص ٦٧١]

المهم هنا أيضًا بيان أنه سوف يُهزَم ، ولا يهم على يد من ستكون هزيمته ، لتعدد الأسباب ، ولا يهم القارئ معرفتها بقدر ما يهمه معرفة الحدث ، وهو الهزيمة التي ينتظرها .

ومــن أســباب الحــذف التي بدت كذلك عنده الخوف من الفاعل ، ظهر ذلك في خمسة مواضع ، منها قوله مخاطبًا القضاة الظالمين الذين لا يطبقون العدل ويكيلون بمكيالين :

لن تخيفوني .. ففي شرْعتكم يُنصَر الباغي .. ويُرمَى الأعزلُ
[البغي ص ٨٦]

وهــو هــنا يعلم أيضًا أن الباغي ينصره الأغنياء وتنصره السلطة ومراكز القوى ، وأن هــؤلاء كــذلك يــرمون الأعزل ويقضون عليه ، وتلك فئة تستدعي عدم التعرض لها أو ذكرها على الملأ ، لذلك فقد بنى الفعل للمجهول .

وقوله على لسان فتاته وهي تتحدث عن مذكراتها التي تبوح بها على دفترها بأنها كتبتها :

لتخلِع قفل تابوتٍ
أعِدّ لنا لكي نقبَر
[اليوميات ص ٥٨٤]

فهــي تعلــم تمام العلم أن المجتمع والسلطة الأبوية والسلطة الحاكمية هي التي تترصدها وتــريد أن تقــضي علــيها ، وهي تخاف أن تدخل معها في صراع معلن ؛ لذلك آثرت السلامة ولم تذكر الفاعل ، وبنى نزار الفعل للمجهول . وقوله أيضًا على لسانها :

[سأكتبِ] وعن آلاف آلاف .. الشهيدات
دُفِنّ بغير أسماءٍ بمقبرة التقاليدِ
[اليوميات ص ٦١٨]

فهـــي تعلم تمام العلم مَن الذي يريد دفنها ومثيلاتها ، لكنها لا تستطيع أن تعلنها صراحة لخـــوفها مـــن هذه السلطة ببطشها وجبروتها ، لذلك جاء التعبير بالفعل مبنيًا للمجهول ، وحُذِف الفاعل .

بعد الخوف من الفاعل يأتي السبب الثالث من أسباب حذف الفاعل عند نزار وهو كره الفاعل ، وربما لم يذكر هذا السبب ضمن الأسباب التي ذكرها العلماء هنا لحذف الفاعل ، وربمـــا كـــان في ذلك تجديد من نزار أو إضافة لهذه الأسباب ، بدا هذا السبب في ثلاثة مواضع ، هي قوله :

وهناك انفردت واحدة
عطرها أرخص من أن أذكره
حاجبٌ بولغ في تخطيطه
وطلاءٌ كجدار المقبرة ..
[البغي ص ٨٢]

فربما يعلم الشاعرمن خطط لهذه البغي حاجبها ، لكنه لم يذكره لكرهه له وضيقه منه ومن البغي ذاتها .

وقوله :

يا لصوص اللحم .. يا تجاره هكذا لحم الصبايا يؤكل
[البغي ص ٨٥]

وهـــو هـــنا أيضًا يعلم من يأكل لحم الصبايا من مرتادي أوكار الرزيلة وزائري الأماكن المشبوهة ، لكنه لا يذكره لحقارته ولكرهه له .

و قوله :

هذا بريدٌ أم فتـــات عواطف؟
إني خُدعتُ .. ولن أعودَ فأخدعا
[بريدها الذي لا يأتي ص ٥١٣]

فهو يعلم تمام العلم أنها هي التي خدعته بهذه العواطف المزيفة ؛ لذلك فقد كرهها وحذف الفاعل وبنى الفعل للمجهول .

بعد ذلك تأتي مجموعة من المحذوفات ولكن بنسب قليلة ، وهي على التوالي

٤- **حذف أداة الاستفهام** : نجد نزارًا يحذفها في تسعة مواضع ، أي أن نسبة الحذف لها عنده بلغت ٤,٥%.

والاستفهام معناه : " طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل " [١] وهو إحدى صور الأسلوب الإنشائي الطلبي ، وهو إما أن يكون حقيقيًا أو مجازيًا ، وهذا التعريف ينطبق على الاستفهام الحقيقي ، بينما الاستفهام المجازي يخرج عن هذا المعنى إلى معانٍ أخرى يحملها له المبدع ويستلزمها الموقف .

" وقد ذكر السيوطي من المعاني للاستفهام المجازي اثنين وثلاثين معنى ، منها : الإنكار ، والتوبيخ ، والتقرير ، والتعجب ، والعتاب ، والتذكير .. " [٢] .. إلخ .

وأدواته على نوعين : حروف ، وأسماء . فالحروف هي : هل ، والهمزة ، والأسماء هي : ما ، ومن ، ومتى ، وأين ، وأيان ، وأنى ، وكم ، وأي . ولكل من هذه الأدوات أحكام ووجوه استعمال لا يتسع المجال هنا لذكرها .

وما يهمنا من هذه الأدوات الهمزة ؛ لأنها هي موضع الحذف عند نزار ، ويدلنا عليها العطف بـ أم .

والهمزة يؤتى بها " إما لطلب التصور ، نحو : أزيدٌ في الدار أم عمرو ؟ وعمرو أفي الدار أم في المسجد ؟ ، أو لطلب التصديق ، نحو : أقام زيدٌ ؟ وأزيدٌ قائمٌ ؟ " [٣]

يرى ابن جنى أن القياس عدم جواز حذف الحروف أو زيادتها ، ولكنها وردت عن العرب ، ويفصل ذلك في قوله : " .. وذلك أنه إذا كانت [الحروف] إنما جيء بها اختصارًا وإيجازًا كانت زيادتها نقضا لهذا الأمر.. هذا هو القياس : ألا يجوز حذف الحروف ولا زيادتها. ومع ذلك فقد حذفت تارة، وزيدت أخرى . أما حذفها فنحو قولهم : أكلت لحمًا، سمكاً، تمرًا. وحذفت همزة الاستفهام؛ نحو قوله:

فأصبحت فيهم آمنا لا كمعشر ... أتوني وقالوا: من ربيعة أو مضر؟

يريد أمن ربيعة ..

---

١ د. درويش الجندي " علم المعاني " ص ٤٢

٢ د. حسني عبد الجليل يوسف " أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي " ص ١١ دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع - الأحساء السعودية / مؤسسة المختار بالقاهرة ط١ سنة ٢٠٠١م ويمكن مراجعة هذه المعاني في " الإتقان في علوم القرآن " ٣: ٢٦٧ وما بعدها

٣ السابق ص ١١

ومنه قول ابن أبي ربيعة:

ثم قالوا تحبها قلت بهرًا ... عدد القطر والحصى والتراب

أظهر الأمرين فيه أن يكون أراد : أتحبها ؟ " (١)

وقد تجتمع همزة الاستفهام مع ألف الوصل ، فتحذف ألف الوصل كما في قولــه تعالى : ﴿ أَفْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أَم بِهِ جِنَّةٌ ﴾ [من ٨ سبأ] يقول النسفي في تفسير هذه الآية : أهو مفترٍ علــى الله كذبًا فيما ينسب إليه من ذلك ، والهمزة للاستفهام وهمزة الوصل حذفت استغناء عنها . وكذلك في قوله تعالى : ﴿ أَطَّلَعَ الْغَيْبَ أَمِ اتَّخَذَ عِندَ الرَّحْمَنِ عَهْدًا ﴾ [٧٨ مريم] .

ولم يرد السبب الذي يستدعي حذف همزة الاستفهام ، بل يفهم من هذه الأقوال القليلة فقط إمكانية حذفها ، وهي أن دل الكلام عليها .

يقول د. حسني عبد الجليل يوسف : " وحذف الهمزة جائز .. ولا نشك في أن التنغيم كان يقوم بدلا من الهمزة في العربية القديمة مثلما يقوم مكانها في اللهجة العامية " (٢) .

إذن فمــن الممكــن الاستغناء عنها والاعتماد على فهم القارئ للسياق في اللغة المكتوبة ، والاعتماد على التنغيم في اللغة المنطوقة .

وبالرجوع إلى مواضع حذف اسم الاستفهام عند نزار يمكننا ملاحظة ما يلي :

ـــ لا يمكــن أن يكــون الحذف لاستقامة الوزن أو لصنع التفعيلة ، لأنه قد تحذف أداة الاستفهام وقد يذكرها في قصيدة واحدة وباستعمال تفعيلة واحدة .

ـ إذن فيمكن تفسير الحذف في مواضعه بأن المعنى يسمح بذلك والسياق مفهوم ، كما أن العــرف يسمح بهذا الحذف ، فاستغل نزار هذه الرخصة ، وحذف في مواضع وذكر في مواضع دون قاعدة ثابتة أو منهج مطرد ، بل يرجع في ذلك إلى ذوقه وطبيعة السياق .

قلنا إن نزارًا حذف همزة الاستفهام في تسعة مواضع ، في قوله :

آنيتان .. فتنة الأواني
أم لوحتان والإطار دمع
[إلى ضفيرتي ماس ص ٢٥٣]

والتقدير بالطبع أآنيتان .. ؟ و قوله :

هذي الرطوبة في أصابعنا هي من عويل الريح أم منا ؟
[عند واحدة ص ٣٣٧]

---

١ " الخصائص " ١: ١٨٨

٢ " أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي " ص ١٧، ١٨

والتقدير بالطبع أهي من عويل الريح أم منا ؟ وقوله :

أفكر أينا أسعد ؟
أنا .. أم قطنا الأسود ؟
[اليوميات ص ٦٠٢]

والتقدير بالطبع : أأنا أم قطنا الأسود ؟

و قوله :

أنت القتيلة أم أنا ؟ حتى بموتك ما استرحت
[ديك الجن الدمشقي ص ٥٥١]

والتقدير بالطبع : أأنت القتيلة أم أنا ؟ ، و قوله :

هذا بريـدٌ أم فتات عواطف؟ إني خُدعتُ .. ولن أعودَ فأخدعا
[بريدها الذي لا يأتي ص ٥١٣]

والتقدير: أهذا بريد أم فتات عواطف ؟ ، و قوله :

لا فرق عندي ياً معذّبتي أحببتني أم لم تحبّيني ؟
[لا تحبيني ص ٥١٩]

والتقدير : أأحببتني أم لم تحبيني ؟

٥- حذف الخبر (المسند)

جاء حذف الخبر لديه في سبعة مواضع ، أي أن نسبة وروده لديه بلغت ٣,٥% ، حذف خبر المبتدأ في ستة مواضع ، وخبر الفعل الناسخ في موضع واحد .

قلنا عند دراسة حالات حذف المبتدأ إن المبتدأ والخبر يجوز أن يحذفا إن دل عليهما دليل . وأبرز أسباب الحذف الذي نلاحظها في حذف نزار للخبر نوع من الحذف يسميه عبد القاهر الجرجاني الحذف على شريطة التفسير. ومعناه أن يدل المذكور على المحذوف : " وذلك مثل قولهم: أكرمني، وأكرمت عبد الله. أردت: أكرمنى عبد الله، وأكرمت عبد الله. ثم تركت ذكره في الأول استغناء بذكره في الثاني. فهذا طريق معروف ومذهب ظاهر " (١)

وقد يترك ذكره في الثاني استغناء بذكره في الأول ، كما في قوله تعالى : ﴿ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قلى ﴾ [٣ الضحى] بعدم ذكر المفعول للفعل قلى استغناء بذكره مع الفعل " ودعك " .

---

١ عبد القاهر الجرجاني " دلائل الإعجاز " قرأه وعلق عليه : أبو فهر محمود محمد شاكر مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجده ط٣ سنة ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م ، ص ١٦٣

يقول النسفي في تفسيره لهذه الآية : " وحذف الضمير من { قلى } كحذفه من الذاكرات في قوله : ﴿ والذاكرين الله كَثِيرًا والذاكرات ﴾ [الأحزاب : ٣٥] ، يريد والذاكراته ونحوه : { فآوى } ، { فهدى } ، { فأغنى } وهو اختصار لفظي لظهور المحذوف " [1] أي أن الحذف يتم لوجود قرينة لفظية على المحذوف .

ظهر الحذف لهذا السبب في ثلاثة مواضع ، وهي قوله :

لك ما شئتَ . معصمٌ ، وذراعٌ ثم نهدٌ .. مخدةٌ بيضاءَ

[إلى رداء أصفر ص ١٣٨]

والتقدير : لك معصم وذراع . وقوله :

أفكر أينا أسعد ؟
أنا .. أم قطنا الأسود ؟
[اليوميات ص ٦٠٢]

والتقدير بالطبع : أأنا أسعد أم قطنا الأسود ؟

ومثل ذلك قوله :

أنا أم ذلك الحيوان
يلحس فروه الأجعد ؟
[اليوميات ص ٦٠٣]

وحذف خبر الناسخ أيضًا للقرينة اللفظية ، بدا في قوله :

لا تسألي : تحبني ؟ كنت ولا أزالْ

[وشوشة ص ١٠٢]

والتقدير كما هو واضح : كنت ولا أزال أحبك .

وحذف في موضعين لقرينة معنوية مفهومة من السياق ، أولهما قوله :

وهناك انفــردت واحدة عطرها أرخص من أن أذكره
حاجبٌ بولِـغ في تخطيطه وطـلاءٌ كجـدار المقبرة
[البغي ص ٨٢]

وفي " حاجب " حذف للخبر ، والتقدير بالطبع : لها حاجبٌ بولِغ في تخطيطه .

وثانيهما قوله :

إن في صوته قرارًا رخيمًا
وبأحداقه بريق النبوة
جبهةٌ حرةٌ كما انسرح النورٌ
وثغرٌ فيه اعتداد وقوة
[حكاية ص ٢١٤]

---

١ تفسير النسفي " مدارك التنزيل وحقائق التأويل " ٤ : ٣٦٣

وفي " جبهة " حذف للخبر ، والتقدير فيها كذلك : له جبهة ، وله ثغر .

وحذف في موضع لإرادة الإيجاز ، وهو قوله :

لأن حبك فوق مستوى الكلام   قررت أن أسكت .. والسلام ..

[كتاب الحب ص ٧٧٢]

والتقدير بالطبع : السلام عليكم ، وإرادة الإيجاز واضحة من السياق ؛ لأن الشاعر قرر أن يسكت ، فمن الطبيعي أن يكتفي بأقل الكلمات ، وبالتالي كان لا بد له من الحذف .

٦- حذف الفعل

جاء حذف نزار للفعل في خمسة مواضع ، أي أن نسبة حذفه لهذا العنصر بلغت ٥, ٢%

معظم من تناول حذف الفعل من المحدثين تحدث عنه في حالة كونه مسندًا ، ويمكن إرجاع الشروط التي ذكروها إلى وجود قرينة وهو ما أطلق عليه عبد القاهر : الحذف على شريطة التفسير . يذكر الشيخ الحملاوي من أسبابه : " الاحتراز عن العبث " ، نحو قوله تعالى : ﴿ قُل لَّوْ أَنتُمْ تَمْلِكُونَ خَزَائِنَ رَحْمَةِ رَبِّي ﴾ [من ١٠٠ الإسراء] أي لو تملكون تملكون ، لأن لو لا تدخل إلا على الفعل ، فخذف احترازًا عن العبث لوجود المفسر... ، ولقيام قرينة عليه كوقوعه جواب سؤال محقق ، نحو قوله تعالى : ﴿ وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّنْ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ ﴾ [من ٢٥ لقمان] أي : خلقهن الله " [1]

ولا يخرج عن هذا السبب د. درويش الجندي بإرجاع الحذف إلى سببين : " أن يكون مبتدأه معطوفًا على مبتدأ خبره موجود ، فيمكن حذف الثاني ، نحو قول الفرزدق :

وليس قولك من هذا بضائره   العرب تعرف من أنكرت والعجَم

والتقدير بالطبع : والعجم تعرفه .

وللاحتراز عن العبث ، ويكثر ذلك فيما إذا كانت الجملة جوابًا لسؤال محقق ، نحو قوله تعالى : ﴿ وَلَئِن سَأَلْتَهُم مَّنْ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ لَيَقُولُنَّ اللَّهُ ﴾ [من ٢٥ لقمان] أي : خلقهن الله " [2]

لكن حذف الفعل الذي لاحظناه ورصدناه عند نزار ليس من هذا النوع ، وإلا لكنا أضفناه إلى حالات حذف الخبر أو المسند ، لأن الفعل المحذوف لديه من جملة فعلية ،

---

١ زهر الربيع ص ٤١، ٤٢

٢ د. درويش الجندي " علم المعاني " ص ٧٩- ٨٠ بتصرف .

حـــذف منها الفعل فقط ، أو الفعل ومكمل من مكملات الجملة وترك باقي المكملات ، إذن فهـنا حذف للفعل بصفة عامة لا بشرط أن يكون خبرًا أو مسندًا ، وأسبابه كثيرة يذكرها الـسيوطي فـــي قوله : " حذف الفعل يطرد إذا كان مفسرًا نحو : ﴿ وَإِنْ أَحَدٌ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ اسْتَجَارَكَ ﴾ [من ٦ التوبة] ﴿ إِذَا السَّمَاءُ انْشَقَّتْ ﴾ [١ الانشقاق] ، ﴿ قُل لَّوْ أَنتُمْ تَمْلِكُونَ خَزَائِنَ رَحْمَةِ رَبِّي ﴾ [من ١٠٠ الإسراء] .

ويكثر في جواب الاستفهام ، نحو : ﴿ مَاذَا أَنزَلَ رَبُّكُمْ قَالُوا خَيْرًا ﴾ [من ٣٠ النحل] أي أنزل وأكثـــر منه. حذف القول نحو ﴿ وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ رَبَّنَا ﴾ [من ١٢٧ البقرة] أي يقولان ربنا . "(١)

وهـــي أيـــضًا أســـباب لا تخـــرج في جملتها عن وجود قرينة لفظية ، وهو ما عبر عنه الـــسيوطي بقـــوله بأن يكون المحذوف مفسرًا ، كأن يقع بعض متعلقاته بعد أداة لا يكون بعدها إلا فعل كأدوات الشرط ، وقد يكون وسيلة التفسير أي القرينة معنوية كما في الآية الأخيرة التي حذف منها فعل القول .

وبالـــرجوع إلـــى مواضع حذف الفعل عند نزار نجد أنه لم يخرج عن هذا السبب ، وهو وجود قرينة ، والقرينة مادية أو معنوية ، ويشيع أيضًا لديه حذف الفعل الدال على القول .

حذف نزار الفعل في خمسة مواضع ، وجاء الحذف :

لقرينة مادية : في قوله :

ماذا أعطيك أجيبيني
قلقي ؟ إلحادي ؟ غثياني ؟
[نهر الأحزان ٤٠٦]

والتقدير بالطبع : أعطيك قلقي ؟

ولقرينة معنوية : في موضعين ، أولهما قوله :

من أنا .. خلّي السؤالات . أنا
لوحة تبحث عن ألوانها
موعدًا سيدتي وابتسمت
وأشارت لي إلى عنوانها
[في المقهى ص ٣٧]

والتقدير كما هو مفهوم من السياق : أعطيني موعدًا سيدتي .

١السيوطي " الإتقان في علوم القرآن " ٣: ٢١٠

والثاني قوله :

قالت : صبـــاحَ الوردِ
ها أنت ، صاحبَ الصغرْ
[دوّرنا القمر ص ١١٤]

والتقدير كما هو واضح ومعروف : قالت : أقدم صباحَ الوردِ

وحذف الفعل الدال على القول جاء في موضعين ، أولهما قوله :

" لا تدخلي "
وسددت في وجهي الطريق بمرفقيكَ
وزعمت لي
أن الرفاق أتوا إليك
[رسالة من سيدة حاقدة ص ٣٣٤]

والتقدير بالطبع : قلتَ : لا تدخلي ، والثاني قوله :

حبيبتي !
هل أنا حقًا حبيبته ؟
وهل أصدق بعد الهجر دعواه
[ماذا أقول له ص ٥٠٤]

والتقدير هنا : يقول : حبيبتي

٧- حذف المفعول به

جاء حذف المفعول به في أربعة مواضع بنسبة ٢% من إجمالي حالات الحذف لديه

وأســباب حذف المفعول به كثيرة وتطرق إليها كثير من علماء اللغة والبلاغة ، وأولى عــبد القاهــر الجرجانــي هذه القضية الكثير من اهتمامه ، وتوسع في ذكر أسباب حذف المفعول به ، والتي يمكن أن نوجزها فيما يلي :

١- إرادة الحــدث لا المفعول : يقول عبد القاهر : " اعلم أن أغراض الناس تختلف في ذكــر الأفعال المتعدية فهم يذكرونها تارة ومرادهم أن يقتصروا على إثبات المعاني التي اشــتقت مــنها للفاعلين من غير أن يتعرضوا لذكر المفعولين. فإذا كان الأمر كذلك كان الفعــل المتعدي كغير المتعدي مثلاً في أنك لا ترى مفعولاً لا لفظاً ولا تقديرًا. ومثال ذلك قــول الناس: فلان يحل ويعقد ويأمر وينهى، ... المعنى في جميع ذلك على إثبات المعنى في نفسه للشيء على الإطلاق وعلى الجملة من غير أن يتعرض لحديث المفعول، وعلى ذلك قوله تعالى : ﴿ قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لاَ يَعْلَمُونَ ﴾ [من ٩ الزمر] المعنى: هل يستوي من له علم ومن لا علم له " (١)

---

١ عبد القاهر الجرجاني " دلائل الإعجاز " ص ١٥٤- ١٥٥

٢- التعمـيم : " ونظيره أنك تقول: قد كان منك ما يؤلم، تريد ما الشرط مثله أن يؤلم كل أحد وكل إنسان. ولو قلت: ما يؤلمني، لم يفد ذلك لأنه قد يجوز أن يؤلمك الشيء ولا يؤلم غيـرك " [١] مع ملاحظة أن الحذف هنا يضيف إلى التعميم الإيجاز ؛ لأننا يمكن أن نسند إلى الفعل مفعولا عاما نحقق به التعميم ، لكننا عندئذٍ نفقد صفة الإيجاز .

٣- إثبات الفعل للفاعل دون النظر إلى المفعول :

" وإن أردت أن تـزداد تبييـنًا لهذا الأصل أعني وجوب أن تسقط المفعول لتتوفر العناية على إثبات الفعل لفاعله ... فانظر إلى قوله تعالـى : ﴿ وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا قَالَتَا لاَ نَسْقِي حَتَّى يُصْدِرَ الرِّعَاءُ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ فَسَقَى لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ ﴾ [من ٢٣، ٢٤ القصص] ففيها حذف مفعول في أربعة مواضع إذ المعنى: وجد عليه أمة من الناس يسقون أغنامهم أو مواشيهم، وامرأتين تذودان غـنمهما، وقالـتا: لا نسقي غنمنا، فسقى لهما غنمهما. ثم إنه لا يخفى على ذي بصر أنه ليس في ذلك كله إلا أن يترك ذكره، ويؤتى بالفعل مطلقًا ؛ وما ذاك إلا أن الغرض في أن يعلم أنه كان من الناس في تلك الحال سقي، ومن المرأتين ذود، وأنهما قالتا: لا يكون منا سقي حتى يصدر الرعاء، وأنه كان من موسى عليه السلام من بعد ذلك سقي. فأما ما كان المسقي غنمًا أم إبلاً أم غير ذلك فخارج عن الغرض " [٢]

٤- أن يحـذف لذكر ما يدل عليه أو ما يمكن أن نطلق عليه لقرينة : " .. ذلك مثل قول البحتري :

قد طلبنا فلم نجد لك في السؤ ... دد والمجد والمـكارم مثلا

المعنى: قد طلبنا لك مثلاً، ثم حذف لأن ذكره في الثاني يدل عليه " [٣]

ويـشير النسفي إلى هذا السبب عند تفسيره للآية : ﴿ مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قلى ﴾ [الضحى ٣] بقـوله : " .. روي أن الوحـي تأخر عن رسول الله ﷺ أيامًا فقال المشركون : إن محمدًا ودعه ربه وقلاه ، فنزلت . وحذف الضمير من { قلى } كحذفه من الذاكرات في قولـه : ﴿ والذاكرين الله كثيرًا والذاكرات ﴾ [الأحزاب : ٣٥] ، يريد والذاكراته ونحـوه : { فاوى } ، { فهدى } ، { فأغنى } وهو اختصار لفظي لظهور المحذوف " [٤]

---

١ السابق ص ١٦٠
٢ دلائل الإعجاز ص ١٦١- ١٦٢
٣ السابق ص ١٨٦
٤ " مدارك التنزيل وحقائق التأويل " ٤: ٣٦٣

ويطلق السيوطي على هذا السبب اسم " رعـــاية الفاصلة " ، ويضيف إلى هذه الأسباب سـبـبًا أطلــق عليه " قصد البيان بعد الإبهام " كما في فعل المشيئة ، نحــو: ﴿ فَلَوْ شَاءَ لَهَدَاكُمْ ﴾ [من ١٣٤ الأنعام] ، أي فلو شاء هدايتكم فإنه إذا سمع السامع فلو شاء تعلقت نفسه بما شاء انبهم عليه لا يدري ما هو ، فلما ذكر الجواب استبان بعد ذلك " [1]

ويضاف إلى هذه الأسباب سببان جديران بالذكر ، وهما :

" استهجان التصريح به ، كقول عائشة رضي الله عنها : " ما رأيت منه ولا رأى مني " تعني السوءة .

وإرادة الإيجاز ، نحــو : ﴿رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ ﴾[من ١٤٣ الأعراف] أي : أرني ذاتك " [2]

يمكننا إذن وفقًا لكل هذه الآراء أن نوجز أسباب حذف المفعول به فيما يلي :

١- الاهتمام بإبراز الحدث .
٢- الاهتمام بالفاعل دون المفعول .
٣- إرادة التعميم مع الإيجاز .
٤- إرادة الإيجاز فقط .
٥- الحذف لقرينة .
٦- قصد البيان بعد الإبهام .
٧- استهجان التصريح به .

وبالنظر إلى مواضع حذف المفعول به عند نزار يمكننا ملاحظة ما يلي : أننا لم نجد مـــن جملـــة هـــذه اسباب ودواعي الحذف التي ذكرناها إلا سببًا واحدًا ، ألا وهو الحذف لوجود قرينة ، بدا هذا السبب في موضع واحد ، وهو قوله :

زيتية العـــينين .. لا تغلقـــي
يسلم هذا الشفق الفستقي
[زيتية العينين ص ٤٢]

والتقدير بالطبع : لا تغلقي هاتين العينين .

وظهر لديـــه سبب للحـــذف لم يرد ضمن الأسباب التي ذكرناها ، وهو ما يمكن أن نطلق علـــيه " إرادة الإبهام " لا إزالته كما هو في السبب السادس لأسباب الحذف . فهو يحذف دون قـــرينة ماديـــة أو معنوية ليعطي للقارئ فرصة لتقدير المحذوف ويحار بين البدائل الممكـــنة ، وفـــي ذلك فرصة للتأمل وإعمال الفكر ، بدا هذا السبب في المواضع الثلاثة الباقية ، وهي على التوالي قوله :

---

١ " الإتقان " ٣: ٢٠٦
٢ من " زهرالربيع " ص ٤٧- ٤٨ بتصرف .

وميعـاد على فمها شحيح يحـــاول أن يبوح ولا يبــوح
يريد .. ولا يريد.. فيا لثغر على شطيه يحتضر الوضوح
[الموعد المزور ص ٢٠٧]

فما الذي يريده هذا الميعاد ؟ للقارئ أن يتأمل ويفكر ويقدر المحذوف .

وقوله :

وهذه الغمازة الصغرى
وهــذا التــرف
يقـول لي : قل لـي ..
فأرتـد ولا أعتــرف
[سر ص ٢١١- ٢١٢]

ومــا الــذي تــريد الغمازة الصغرى منه أن يقول ؟ أيقول ما أجملك ؟ أيقول أنه مفتون بجمالهـــا ؟ أيقــول أنه يريد أن يلثمها ؟ كل هذا جائز وغيره الكثير من البدائل التي يحار القارئ في البحث عنها ، وذلك ما يريده نزار فيما أرى .

وقوله :

يا سرّها .. ماذا يهم الناس
لو هم عرفوا..
[سر ص ٢١٢]

ماذا يعرف الناس ولا يهمه معرفتهم به ؟ يعرفون قصة حبهما ؟ يعرفون مدى عشقه لها ؟ يعــرفون مدى تعلقه بها ؟ كل ذلك جائز وغيره الكثير الذي لو تأملنا لتوصلنا إليه ، وهذا التأمل هو يبتغيه نزار .

٨- **حذف حرف العطف**

جاء حذف حرف العطف لديه في ثلاثة مواضع ، أي أن نسبة حذفه بلغت ٥, ١%

ولقد أجاز العلماء حذف الحروف إذا ما فهم المعنى ، ولا يمكن هنا أن نبرر حذف حرف العطف عند نزار لإرادة استقامة الوزن ، وإن كان سببًا واردًا ؛ لكن العلماء أجازوه حتى في النثر كما ذكرنا من قول ابن جني فيما حكاه أبو عثمان عن أبي زيد من حذف حرف العطــف فــي نحــو قولهم : أكلت لحمًا، سمكاً، تمرًا. فلا مبرر هنا للحذف سوى إرادة الإيجاز طالما أن المعنى مفهوم .

والمواضع الثلاثة التي لجأ فيها نزار إلى الحذف جاء هدفه فيها بجانب إرادة الإيجاز بيان اللهفــة ، فــبدا الكــلام كأنه منساب على لسانه ؛ فلم يرد أن يحده بفواصل ، خاصة وأن المعنى واضح في ذهن المتلقي .

وجاءت مواضع حذف حرف العطف في قوله :

أغلى العطور أريدها أزهى الثيابْ
فإذا أطل بريدها بعد اغتراب
[ساعي البريد ص ٢٨٩]

والتقدير فيها كما هو واضح : أغلى العطور أُريدها وأزهى الثيابْ . واللهفة هنا تبدو في انـــتظارها لبـــريد الحبيب ، وانتظار الموعد يستدعي تكديس أكبر قدر من أدوات الزينة والعطــور والملابس ، فكان لا بد من تكديس هذه الأشياء دون عائق يعوق عرضه لها ، لذلك آثر حذف حرف العطف .

وقوله :

أنا ذاهبٌ لمهمتي
لأردَّ قطّاع الطريق .. وسارقي حريتي
لك .. للجميع تحيتي
[رسالة جندي من جبهة السويس ص ٤٥٥]

والتقديـــر بالطـــبع : لك وللجميع تحيتي ، واللهفة واضحة في هذا السياق ، لأن الجندي متلهف على رؤية العدو ، وبالتالي لا وقت لديه للاستفاضة والتوسع في إرسال التحيات ، فكان عليه أن يوجز ويختتم خطابه .

وقوله :

أحبُّ نداء باعتها
أزقتها ، أغانيها
مآذنَها .. كنائسَها
[اليوميات ص ٦٢٧]

والتقدير هنا أيضًا : أحبُّ نداء باعتها وأزقتها ، وأغانيها ،ومآذنَها .. ،وكنائسَها . واللهفة هـــنا عكـــس اللهفة في السياق السابق ، فالشاعر لا يريد أن يوجز ، بل يريد أن يستطرد

٩- حذف الاسم المجرور

لجـأ نزار لحذف الاسم المجرور في موضعين ، أي أن نسبة حذف هذا العنصر بلغ ١% مـن إجمالـي عناصـر الحذف لديه ، والحذف جاء في الموضع الأول فيما أرى لتحقيق القافية ، وذلك في قوله :

هنـاك بعض أحـرفٍ تصحبنـي كمصـحفي
أهـذه جنينـة ؟ تورق تحـت معطـفي
ففي الضحى وفي الدجى ، وفي الأصابيح ، وفي ...
[اسمها ص١٤٥]

فقد حذف الاسم المجرور في الموضع الرابع ، وأرى أن ذكره لن يضيف جديدًا للمعنى ؛ لأن الجنينة ستورق في كل هذه الأوقات ، فلن يضيف جديدًا ذكر وقت رابع ، لكن ذكره سيعوق تحقيق القافية ، وهي الفاء المكسورة ، فآثر أن يحذف ؛ فيوجز من ناحية ، ويحقق هذا الهدف العروضي من ناحة أخرى .

أما الهدف من الحذف في الموضع الثاني فكان لاستهجان التصريح بالمحذوف ، وذلك مـا.قلـناه فـي حديث السيدة عائشة عن النبي ﷺ : " ما رأيت منه ولا رأى مني " تعني السوءة .فلما منعها الحياء من التصريح لجأت إلى الحذف ، وعلى السامع أن يقدر بالتلميح

ظهـر عـند نزار الحذف لهذا السبب ، لكنه لم يحذف المفعول به ، بل حذف الاسم المجرور في قوله عن جميلة بوحيرد وتعـذيبها في المعتقل على يد لا كوست وجماعته :

الجسـد الخمـري الأسمـر تنفضـه لمسات التيـار
وحروق في الثـدي الأيسر في الحلمة في . في . يا للعار
[جميلة بوحيرد ص ٤٥٢- ٤٥٣]

فقد صرح نزار بالثدي ، ثم بالحلمة ، ثم امتنع عن التصريح ولجأ إلى التلميح ، لبيان أن ما حذف أقبح وأحق بالستر من الثدي والحلمة ، والمعنى قد وصل دون أن خدش للحياء .

١٠- حذف المعطوف

وجاء هذا الحذف في موضع واحد ، أي بنسبة ٥, % ، وهو قوله عن القرط :

تحطُّ إن شاءت على شعرها أو .. لا ففوق البؤبؤ الأخضر
[القرط الطويل ص ٦٦]

وهـو هـنا حذف لإتاحة الفرصة أمام المتلقي لتخيل مدى ومسار هذا القرط ، وما الذي يمكن أن يصل إليه ، والبدائل المتاحة وغير المتاحة للمناطق التي يصل إليها .

١١- حذف صلة الموصول

جــاء حذف هذا العنصر في موضع واحد بنسبة ٥, % ، ولم تشر المراجع التي رجعت إلــيها إلــى إمكانية حذف صلة الموصول ، من ثم لم نتمكن من معرفة الأسباب ، ظهر حذف صلة الموصول عند نزار في موضع واحد ، وهو قوله :

أفرجت راحتــها .. واندفعت حلقات الطيب في صومعتي
أهي منها بعد تشريد النوى ؟ سلّم الله الأصابيع التي ..
وردة سيـــدةَ الــوردِ .. ألا قبلــي عنــي يدي ملهمــتي
[وردة ص ٢٢٩]

إن الحذف هنا لما أسميناه بالإبهام وإتاحة الفرصة أمام المتلقي للبحث عن صلة مناسبة يصف بها تلك الأصابع التي أهدت له هذه الوردة ، أو التي أتاحت له هذا العطر ، أو التي حملــت له ذلك الإلهام .. أو غير ذلك مما يصلح لوصف هذه الأصابع ، فإن ذكر الصلة يكن قد أغلق هذا الباب الثري للإبداع والتأمل أمام المتلقي .

التأمل في المحذوف

جــاءت فــي بعض المواضع جمل ناقصة حيرت أمامها بعض الشيء ؛ ربما لأن بعضها استغنت عن أكثر من عنصر ، وربما لأن بعضها احتمل الحذف لأكثر من عنصر ، وهذه المواضع هي قوله :

إن ألثمَ اليمين
منكِ قلتِ : والشمالْ
[وشوشة ص ١٠٢]

الحيــرة هــنا جاءت من تسكين الشمال ، إذن فيمكن أن يتعدد المحذوف ، يمكن مثلا أن يكون التقدير: والشمال يغار ، أو وإليك الشمال .. إلى آخر هذه البدائل ، لكنني رأيت أن يكــون التقدير : والثم الشمال ، بحذف فعل الأمر ، وذلك أنسب للقرينة ، ويكون الحذف للإيجاز ووجود القرينة المادية ، وهو الفعل ألثم في بداية التعبير .

وقوله :

أقول : ما أعاقها ؟
فستانها أم الزهر ؟
[دوَّرنا القمر ص ١١٣]

والحذف هنا أيضًا لهمزة الاستفهام مع الفعل ، والتقدير : أأعاقها فستانها أم الزهر ؟

وقوله :

ومقلتــاه شاطئا نقــاءِ   وخصــره تهــزهز القضيب

...

وصدرُه .. ونحرُه .. كفاكم   فلن أبوح باسمه حبيبي

[حبيبتي ص ٢٥١]

الحــذف هــنا للخبر لإتاحة الفرصة أمام المتلقي للتأمل وإيجاد الوصف المناسب للصدر وللنحــر ؛ لأن الــشاعر ربما عجز عن وصف هذه الأجزاء فأعطى الفرصة للمتلقي كي يتصورها ويبدع بخياله فيها . والذكر كان سيحد هذه الأوصاف ، وهو ما لا يريده .

وقوله :

ما أشهى تبغَك والدنيـا   تستقبــل أول تِشــرين
والقهوةُ .. والصحفُ الكسلى   ورؤى وحطامُ فناجين

[صديقتي وسجائري ص ٣٩٦]

نفــس الــشيء حدث هنا في تعبيره : والقهوة ، ولا يمكن اعتبارها معطوفة على التبغ ، لأنهــا مــرفوعة بينما التبغ مفعول به منصوب ، ومن ثم فلا بد من اعتبارها مبتدأ حذف خبره لإرادة الإيجاز وإعطاء فرصة للمتلقي للتأمل ، ما شأن القهوة ؟ وما أمر الصحف ؟ وماذا عن حطام الفناجين ، ولا يمكن بالطبع تقدير خبر واحد يجمع المبتدآت الثلاثة ، لأن كل واحد منهم يستلزم خبرًا بعينه يجتهد المتلقي في البحث عنه .

وقوله :

هل أنت إسبــانية ساءلتها
قالت وفي غرناطة ميــلادي
غرناطةٌ ! وصحت قرونٌ سبعةٌ
في تينكَ العينين بعــد رُقــاد

[غرناطة ص ٥٦٦]

ونحــار في التقدير في قوله : غرناطةٌ ! وأنسب تقدير للسياق هو قولنا : أتلك غرناطة ، لكن الشاعر لم يتبعها بعلامة استفهام بل بعلامة تعجب ، أو قولنا : أتقولين غرناطة ، لكن غرناطة جاءت مرفوعة لا منصوبة ، ومن هنا جاءت الحيرة ، وبالتالي فالتقدير المناسب قولــنا : هــي غرناطة ، أو تلك غرناطة ، بلا استفهام . وحذفنا المبتدأ لعدم الحاجة إليه وإرادة الإيجاز .

النتائج

- الحذف عند نزار لا يسير على منهج ثابت أو طريقة مطردة ، فنجد قصائد لا نكاد نعثر فيها على موضع واحد للحذف ، مثل قصيدة " الحب والبترول " و" القصيدة البحرية " ، وهناك قصائد نجد الحذف فيها قليلا مثل " اليوميات" ، وهناك قصائد مكدسة بالحذف مثل القصائد التي مثلنا بها .

- جاء ترتيب العناصر اللغوية المحذوفة عنده كالتالي : حذف حرف النداء في واحد وستين موضعًا بنسبة ٥, ٣٠% . ومن بعده يأتي حذف المبتدأ في ثلاثة وخمسين موضعًا بنسبة ٥, ٢٦% ، ثم يأتي الفاعل وحذفه في ثمانية وأربعين موضعًا بنسبة ٢٤% ، ومن بعده يأتي حذف همزة الاستفهام في تسعة مواضع بنسبة ٥, ٤% ، ثم يأتي حذف الخبر في ستة مواضع بنسبة ٣% ، ثم الفعل في خمسة مواضع بنسبة ٥, ٢% ، والمفعول به في أربعة مواضع بنسبة ٢% ، وحرف العطف في ثلاثة مواضع بنسبة ٥, ١% ، الاسم المجرور في موضعين بنسبة ١% ، وجاء حذف الاسم المعطوف وصلة الموصول في موضع واحد بنسبة ٥, % . وتعدد المحذوف في خمسة مواضع .

- من أشهر أسباب الحذف عند نزار وجود قرينة لفظية أو معنوية ، بدا ذلك في حذفه لخبر المبتدأ وللفاعل ، وحذف في بعض المواضع اعتمادًا على فهم القارئ للسياق ، كما في حذفه لحرف الاستفهام .

- كما أن من أسباب الحذف لديه ، والتي بدا فيها مطردًا مع القدماء حذف الفعل الدال على القول ، وأيضًا الاستهجان من التصريح بالمحذوف ، كما في حذفه الاسم المجرور في قصيدة " جميلة بو حيرد" .

- رغم أن لحذف المفعول به أسبابًا عديدة عند القدماء تصل إلى سبعة أسباب ، إلا أننا وجدنا لديه سببًا يعتبر جديدًا وعدل به عن أسباب القدماء ، وهو ما أطلقت عليه اسم " إرادة الإبهام" يتعمد إتاحة الفرصة أمام القارئ لتقدير المحذوف ويحار بين البدائل الممكنة . بدا هذا السبب كذلك في حذفه لصلة الموصول ليترك الفرصة أمام القارئ لتقدير جملة الصلة التي يراها مناسبة ، خاصة وأن البدائل كثيرة ومتنوعة .

ـ من مظاهـر عدوله عن اللغة المعيارية أو عن طريقة القدماء في الحذف حذفه لحـرف الـنداء للـيأس وضـيق المقام ، ولبيان اللهفة ، وللضيق من المخاطب ، ولبث الطمأنينة في نفس المخاطب ، وكذلك حذفه للفاعل لكرهه له ، وحذفه للمبتدأ لضيق المقام كما ظهر في قصيدة " اليوميات " التي تدور حول البوح والشكوى ، وحذفه حرف العطف لبيان اللهفة .

ـــ لم يلجـأ نزار إلى الحـذف لسبب عروضي إلا في موضع واحد ، وهو حذفه للاسم المجـرور والإبقاء على حرف الجر " في " ليحقق به قافيته ، وهي الفاء المكسورة ، بدا ذلك في قصيدة " اسمها " ص ١٤٥

الباب الثاني : في أسلوبية الاطراد

الفصل الأول : التوكيد

تلجأ العرب إلى التوكيد لتمكين المعنى أو للإحاطة ، ولا تلجأ إليه إلا إذا كان المخاطب متشككًا أو منكرًا للحكم الذي ينقله له المتكلم ، " روى ابن الأنباري أنه قال : ركب الكندي المتفلسف إلى أبي العباس ، وقال له : إني لأجد في كلام العرب حشوًا " فقال له أبو العباس : في أي موضع وجدت ذلك ، فقال : " أجد العرب يقولون : عبد الله قائم ، ثم يقولون : إن عبد الله قائم، ثم يقولون : إن عبد الله لقائم ، فالألفاظ متكررة والمعنى واحد ، فقال أبو العباس : بل المعاني مختلفة لاختلاف الألفاظ ؛ فقولهم : " عبد الله قائم " إخبار عن قيامه ، وقولهم : " إن عبد الله قائم " جواب عن سؤال سائل ، وقولهم : " إن عبد الله لقائم " جواب عن إنكار منكر قيامه ، فقد تكررت الألفاظ لتكرار المعاني . فما أحار المتفلسف جوابًا" (١) ، " وقال أهل علم المعاني: إذا ألقيت الجملة إلى من هو خالي الذهن استغني عن مؤكدات الحكم. فيقال: زيد ذاهب. ويسمى هذا النوع من الخبر ابتدائيًا. وإذا ألقيت إلى طالب لها، متردد في الحكم، حسن تقوية الحكم بمؤكد. وذلك بإدخال إن، نحو: إن زيدًا ذاهب. أو اللام، نحو: لزيد ذاهب. ويسمى هذا النوع طلبيًا. وإذا ألقيت إلى منكر للحكم وجب توكيدها بحسب الإنكار. فتقول: إني صادق، لمن ينكر صدقك، ولا يبالغ فيه. وإني لصادق لمن يبالغ في إنكاره. ويسمى هذا النوع إنكاريًا" (٢)

من هنا كان تعريف البلاغة بأنها مراعاة مقتضى الحال ، يقول الخطيب القزويني: " وأما بلاغة الكلام فهي مطابقته لمقتضى الحال مع فصاحته، ومقتضى الحال مختلف فإن مقامات الكلام متفاوتة، فمقام التنكير يباين مقام التعريف ... ومقام التقديم يباين مقام التأخير، ومقام الذكر يباين مقام الحذف، ومقام القصر يباين مقام خلافه، ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام الإطناب والمساواة، وكذا خطاب الذكي يباين خطاب الغبي، وكذا لكل كلمة مع صاحبتها مقام إلى غير ذلك كما سيأتي تفصيل الجميع وارتفاع شأن الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب وانحطاطه بعدم مطابقته له " (٣)

---

١ عبد المتعال الصعيدي " البلاغة العالية " مكتبة الآداب القاهرة ، ط٣ سنة ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م ، ص ٤٣

٢ المرادي ، الحسن بن القاسم " الجنى الداني في حروف المعاني " تحقيق فخر الدين قباوة ـ محمد نديم فاضل دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط١ سنة ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م ص ٢١

٣ الخطيب القزويني " الإيضاح في علوم البلاغة " ص ٧

أجمعـــت كتب اللغة إذن أو كادت تجمع على أن التوكيد إنما يؤتى به لإزالة توهم أو شـــك أو إنكـــار لدى المتلقي ، وهذا الهدف يكون أو يصح أن ينطبق على اللغة الحوارية المـــنطوقة أكثر من انطباقه على اللغة المقروءة ، حتى القرآن الكريم الذي بين أيدينا الآن نـــصًا مقـــروءًا ، وكـــان يتنزل على النبي الكريم متلوًا ، ويراعي فيه رب العزة سبحانه وتعالـــى أحـــوال المتلقـــين وردود أفعالهم ، فيؤكد لهم من الأحكام والقضايا ما يرى أنهم سيتشككون فيها ، ويقسم في المواضع التي يرى أنهم سينكرونها ، يقـــول الله تعـــالى : ﴿وَاضْرِبْ لَهُم مَّثَلاً أَصْحَابَ الْقَرْيَةِ إِذْ جَاءهَا الْمُرْسَلُونَ ، إِذْ أَرْسَلْنَا إِلَيْهِمُ اثْنَيْنِ فَكَذَّبُوهُمَا فَعَزَّزْنَا بِثَالِثٍ فَقَالُوا إِنَّا إِلَيْكُم مُّرْسَلُونَ قَالُوا مَا أَنتُمْ إِلاَّ بَشَرٌ مِّثْلُنَا وَمَا أَنزَلَ الرَّحْمَنُ مِن شَيْءٍ إِنْ أَنتُمْ إِلاَّ تَكْذِبُونَ قَالُوا رَبُّنَا يَعْلَمُ إِنَّا إِلَيْكُمْ لَمُرْسَلُونَ ﴾ [يوسف ١٣- ١٦] ، حيث قال في البداية [إِنَّا إِلَيْكُم مُّرْسَلُونَ]، وقال في الثاني [إِنَّا إِلَيْكُم لَمُرْسَلُونَ] أكد الثاني باللام دون الأول لأن الأول ابتداء إخبار والثاني جواب عن إنكـــار فيحتـــاج إلى زيادة تأكيد[1] والقسم كثير في القرآن لنفس الهدف

وهـــذا الشك أو ذلك الإنكار إما أن يكون حادثًا بالفعل ، وإما أن يكون متوقعًا من قبل رب العزة سبحانه لمعرفته بطبيعه هؤلاء العباد ؛ أي أن النص القرآني راعى في خطابه عقلـــية المتلقـــي ورد فعلـــه . وهـــذا الهدف لا ينطبق أو لا ينسحب فيما أرى على اللغة المكـــتوبة ؛ لا لـــشيء إلا لأن المبدع لم يكشف عن سريرة المتلقي ويعرف رد فعله فيما يعرضه من مشاعر ؛ وبالتالي يبدأ في إعداد وسائل الدفاع الخاصة به ليدفع الشك إن وجد أو ليزيل الإنكار إن ظهر .

فلا بد إذن أن يكون لهذه الطرق التعبيرية اللغوية أهداف أخرى ، ولا يقتصر دورها علـــى دفع شك أو إبطال إنكار من جانب المتلقي . فهناك حالات كثيرة نشك في التكرار فيها ؛ لأنه ليس فيها دفع شك أو رد إنكار ، كما في قول نزار مخاطبًا البغي :

أطعميه .. من ناهديكِ اطعميه
واسكبي أعكر الحليب بفيه
[مدنسة الحليب ص ٧٨]

وفي قوله على لسان فتاة تخاطب أمير النفط الذي يراودها عن نفسها :

متى تفهم ؟
متى يا سيدي تفهم ؟
بأني لست واحدة كغيري من صديقاتك
[الحب البترول ص ٤٤٥]

---

١ ينظر تفسير النسفي " مدارك التنزيل وحقائق التأويل " ٤ : ٥

وقوله :

متى تفهم ؟
متى تفهم ؟
أيا جملا من الصحراء لم يلجم
[الحب البترول ص ٤٤٦]

فهـذا التكرار اللفظي إذن قد يأتي بجانب دفع الشك أو إزالة الإنكار لأسباب أخرى . أعجبنـي من أسبابه مثلا ما قاله الخطيب القزويني عن استخدام الضمير المنفصل : " .. وفـي المـدح والافتخار ؛ لأن من شأن المادح أن يمنع السامعين من الشك فيما يمدح به ويـبعدهم عـن الشبهة وكذلك المفتخر، أما المدح فكقول الحماسي: هم يفرشون اللبد كل طمـرة ... ، وقـول الحماسي: فهم يضربون الكبش يبرق بيضه ، وأما الافتخار فكقول طـرفة: نحن في المشتاة ندعو الجفلى[1] . فقد نلجأ للتوكيد في باب المديح أو الحماسة ، ويكون ذلك ابتداءً من المبدع ، لا رد فعل لإنكار أو شك من جانب المتلقي .

وأعجبني كذلك قول عبد القاهر الجرجـاني في تفسيره لاستخدام " إن " وإرجاعه إلى هـدف آخـر : " واعلم أنها قد تدخل للدلالة على أن الظن قد كان منك، أيها المتكلم في الذي كان إنه لا يكون. وذلك قولك للشيء: هو بمرأى من المخاطب ومسمع، إنه كان من الأمـر مـا تـرى، وكان مني إلى فلان إحسان ومعروف، ثم إنه جعل جزائي ما رأيت. فـتجعلك كأنك ترد على نفسك ظنك الذي ظننت، وتبين الخطأ الذي توهمت " [2]. فالشك إذن قـد يكـون في الشخص ذاته وليس في المتلقي، وربما كان أقرب مثال لهذه الصورة قول نزار :

تراني أحبكِ ؟ لا لا محال
أنا لا أحب ولا أغرَم
[مكابرة ص ٢٢]

فهـو هـنا يدَّعي أنه يحبها ، ثم هو متشكك في هذا الحب ، فيؤكـد عكس ذلك ، وأنه لا يحبها ، وهذه بالطبع ليست الحقيقة .

وتلـك فيما أرى أسباب يجب أن تراعى ونبحث عنها لتعليل استخدام المبدع للأدوات اللغـوية التـي اعتدنا على أن نرجعها إلى التـوكيد للشك في المتلقي أو لدفع توهمه أو إنكاره . وذلك ما سنحاول أن نبرزه قدر الإمكان .

---

١ " الإيضاح في علوم البلاغة " ص ٣٥، ٣٦
٢ " دلائل الإعجاز" ص ٣٢٧

ولسعة هذا المبحث وتعدد وسائله وأدواته وأشكاله تناوله البلاغيون في مبحث علم المعاني عند الحديث عن الأسلوب الخبري وأشكال المسند إليه وحالاته من ناحية التعريف أو التنكير ، أو من ناحية الذكر أو الحذف ، أو من ناحية التأكيد أو عدم التأكيد . كما تناثرت أبواب التوكيد وأشكاله في ثنايا كتب النحو ، يدرسون التوكيد اللفظي والمعنوي في باب التوابع ، ويدرسون عناصر أسلوب القصر وأدواته كل أداة في بابها ، كذلك يدرسون حروف الجر الزائدة في باب خاص بها ، وهي كذلك للتوكيد .

وعند التأمل في كل هذه الأدوات التي استخدمها القدماء نجدها على ثلاثة انواع :

الأول ــ ما يصلح لتوكيد عناصر الجملة الاسمية والجملة الفعلية وهو التوكيد اللفظي والمعنوي .

والثاني ــ ما يصلح لتوكيد عناصر الجملة الاسمية فقط ، وأدواته : إن ، ولام الابتداء ، وإن بالإضافة للام الابتداء .

والثالث ــ ما يصلح للجملة الفعلية ، وأدواته : قد ، واللام وقد ، ونون التوكيد .

ومن الأساليب المهمة التي جعلها العلماء للتوكيد أسلوب القسم ، وهو صالح لتوكيد الجملة الاسمية أو الجملة الفعلية .

ويضاف لهذه الأنماط حروف الجر الزائدة وضمير الفصل ، ولكل منها شروطه الخاصة ، ويدخل فيها كذلك أسلوب القصر ، وله طرق كثيرة ، أشهرها أربعة : العطف بـ لا أو بل أو لكن ، والاستثناء من النفي ، وإنما ، والتقديم . ولهذا الترتيب مغزى سيظهر عند التطبيق .

تلك هي أهم عناصر التوكيد وأدواته ، وسيتناولها البحث بحسب كثافتها عند نزار ، وستتعرض الدراسة بعد ذلك إلى أنماط وصور أخرى من التركيبات اللغوية التي قصد منها توكيد المعنى ، ولا تندرج تحت هذه الأنماط المشهورة ، بل هي طرق تعبيرية خاصة به .

بعد هذا العرض لأهم أدوات التوكيد في اللغة العربية ، لا بد لنا قبل أن نستطرد في تفاصيل هذه الدراسة أن نبين أنها حاولت أن ترصد العلاقة بين نوع القصيدة وموضوعها ، وبين أدوات التوكيد التي وظفها الشاعر ، حاولت أن ترصد كثافة استخدام أداة دون غيرها في سياق معين ، واستخدام أداة أخرى في سياق آخر ، لكنها لم تصل إلى نتائج

يمكـن أن تعمـم علـى شعر نزار . فعناصر التوكيد وأدواته متناثرة في قصائده بشكل عـشوائي ، فالـباحث يجد معظم الأدوات في نوعيات القصائد كلها ، ويعبر بها كلها عن المعاني على اختلافها ، وكأن هذه الأدوات صارت من مكونات الشاعر اللغوية شأنها في ذلـك شأن قاموسه الشعري الغني بالمترادفات ، تلك التي تطفو على لسانه بصورة عفوية وتلقائـية ليعبـر بها عن المعنى الذي يستشعره وتترجم العاطفة التي يحس بها ، والأمثلة التي تؤكد ذلك كثيرة ومتنوعة ، يمكن أن نذكر منها ما يلي :

ــــ من القصائد العاطفية قصيدة " القبلة الأولى " ص ١٥٦ لجأ نزار فيها إلى التوكيد في أربعـة مواضـع ، في اثنين منهم استخدم الضمير المنفصل ، وفي الثالث " إن " ، وفي الأخيـر استخدم النفي والاستثناء ، وقصيدة " أحبك " ص ٢٢٤ لجأ إلى لتوكيد في ثلاثة مواضع ، الأول بالتوكيد اللفظي ، والثاني بالإضافة ، والثالث بالضمير المنفصل ، قصيدة " شـئون صـغيرة " ص ٣٧٩ لجأ للتوكيد في أحد عشر موضعًا ، جاء بيانها كالتالي : الضمير المنفصل أكد به في خمسة مواضع ، التوكيد اللفظي في ثلاثة مواضع ، ولجأ إلى النائب عن المفعول المطلق ، والنفي والاستثناء ، والإضافة كل منهما في موضع واحد .

ــــ ومن القصائد السياسية قصيدة " الحب والبترول " ص ٤٤٥ لجأ إلى التوكيد في ثلاثة مواضع ، استعمل التوكيد اللفظي في اثنين منها ، واستخدم " قد " في الموضع الثالث .

فـلا قاعـدة إذن تحكـم استخدام الشاعر لهذا النمط التوكيدي أو ذاك ، وإنما هي فطرة وطبـيعة جبل عليها ، وسياق استدعى اللفظ الذي يعبر عنه ، ولفظ أسرع من غيره إلى عقل المبدع و لسانه .

وربمـا ظهرت بعض الأنماط من التوكيد بغزارة تستلفت النظر في بعض القصائد ، حتى يظن الباحث أنه سيخرج منها بقاعدة كما في كثافة استخدام الشاعر للنفي والاستثناء فـي قصيدة " الرسم بالكلمات " العاطفية ص ٤٦٤ ، إلا أن هذا النمط نفسه قد تكرر في قصيدة " رسالة جندي من جبهة السويس " الوطنية ص ٤٥٦ .

مـن هـنا ، ونظرًا لصعوبة التوصل إلى نتائج ملموسة بربط الصيغة بالموضوع أو الغـرض الفني ، كان لا بد من البحث أن يتوجه لدراسة كثافة الأنماط التوكيدية وأشكالها وصـورهذه الأدوات ، والمعاني التي حملتها وانتقلت إلينا من خلالها ، وهل هذه المعاني هي نفس المعاني الشائعة لهذه الأدوات ، ثم كان لا بد من البحث عن أوجه التجديد فيها ،

والأنماط التي استحدثها الشاعر وعبرت لديه عن التوكيد ، وفي ذلك مزية مهمة وهو أن نـضع أيدينا على نقاط التميز والتفرد والنكهة الخاصة التي تفرد بها الشاعر بين شعراء جيله ، ومن هنا تأتي الخصوصية ، لا أقول مثلا إنه استخدم نفيًا واستثناءً لتوكيد المعنى ، بل استخدم نفيًا واستثناء بشكل معين وللتعبير عن معانٍ أخرى تضاف للتـوكيد ، وهكذا سترصـد الدرسـة فـي هذا الفصل الأدوات التي جعلت للتوكيد بأشكالها المختلفة ، تلك الأدات التـراثية التي أتيحت للقدماء والمحدثين ، كما سترصد أيضًا الأدوات التي ابتكرها نـزار واسـتخدمها للتوكـيد ، وعلى ذلك فسوف ينقسم هذا الفصل إلى مبحثين : الأول الأنماط التراثية ، والثاني الأنماط الجديدة .

مـع العلم أننا قد أجرينا هذه الدراسة كما هو الشأن في سائر الفصول على مائتي موضـع من مواضع التوكيد بنمطيه : التراثي والجديد ، واختيرت هذه المواضع بطريقة عشوائية ومن قصائد مختلفة الأغراض ومنوعة في بحورها وقوافيها .

المبحث الأول : الأنماط القديمة

أولاً : التوكيد اللفظي

مدخل

إن التوكـيد الذي هو تابع من التوابع يكون إما بتكرير اللفظ أو بتكرير المعنى لا اللفظ ، فمن الأول قولنا : " الله أكبر الله أكبر" ، و" قد قامت الصلاة قد قامت الصلاة " ، على أننا يمكن أن نكرر في هذا النوع من التوكيد أي عنصر من عناصر الجملة : الاسم ، أو الفعل ، أو الحـرف ، كما يمكن تكرير الجملة نفسها لزيادة رسوخها وتثبيتها في ذهن المتلقي ، وأما التوكيد المعنوي فيكون بتكرير المعنى لا اللفظ ، وله ألفاظ بعينها ، ويكون إما لرفع تـوهم مضاف إلى المؤكد ، أو لرفع توهم عدم إرادة الشمول ، فمن الأول قولنا : " جاء زيد نفسه أو عينه " فهو بالنفس أو العين مضافين إلى ضمير يعود على المؤكد ويطابقه قد رفـع توهم أن يكون المراد مثلا : جاء غلام زيد أو أخوه . وأما رفع توهم عدم الشمول فيـتحقق بكلا وكلتا للمثنى ، وبكل وجميع للجمع وكل منهم مضاف إلى ضمير يعود على المؤكد ويطابقه ، نحو قولنا : جاء الطلبة كلهم أو جميعهم ، أو جاء الطالبان كلاهما ، فـ " كـل وجميع وكلا وكلتا " رفعت توهم أن يكون المراد في الأولى : جاء بعض الطلبة ، وفي الثانية : جاء طالب من الطالبين .

وبالعـودة إلى نماذج التوكيد موضع الدراسة عند نزار نجد أن التوكيد اللفظي يشغل أعلى النسب لديه ، لجـأ إليه في خمسة وستين موضـعًا ، أي أن نسبة تكريره لديه بلغت ٣٢,٥% من إجمالي استخدامه لباقي الأدوات .

والتوكيد اللفظي كما قلنا هو ما يكون بتكرير اللفظ لا المعنى ، ويكون الهدف منه في الغالـب إزالة تشكك لدى المتلقي أو دفع غفلة ، يقول الشيخ الرضي في شرحه لكافية ابن الحاجـب : " فالغـرض الـذى وضـع له التأكيد أحد ثلاثة أشيـاء : أحدها ــ أن يدفع المـتكـلم ضـرر غفـلة السـامع عنه، وثانيـها ــ أن يدفع ظنه بالمتكلم الغلط ، نحو: ضرب زيد زيد، أو: ضرب ضرب زيد ، .. والغرض الثالث ــ أن يدفع المتكلم عن نفسه ظـن السامع به تجوزًا، وهذا التجوز على ثلاثة أشكال : أحدها ــ أن يظن به تجويزا في ذكـر المنسوب، فربما تنسب الفعل إلى الشئ مجازًا وأنت تريد المبالغة، لا أن عين ذلك

الفعل منسوب إليه، كما تقول : قتل زيد، وأنت تريد : ضرب ضربًا شديدًا .. فيجب أيضًا تكريـر اللفـظ حتى لا يبقى شك في كونه حقيقة، نحو قوله عليه الصلاة والسلام: " أيما امـرأة نكحت بغير إذن وليها فنكاحها باطل باطل باطل " ، والثاني ـ أن يظن السامع به تجـوزًا فـي ذكر المنسوب إليه المعين، فربما نسب الفعل إلى الشيء ، والمراد ما يتعلق بذلك المنسوب إليه، كما تقول: قطع الأمير اللص، أي قطع غلامه بأمره، فيجب إذن، إما تكرير لفظ المنسوب إليه، نحو: ضرب زيد زيد، أي ضرب هو، لا من يقوم مقامه "[١] ، والثالث ـ يدخل في باب التوكيد المعنوي .

ويأتـي التوكـيد اللفظي عند نزار لدواعٍ أخرى تضاف إلى إزالة الشك أو دفع التوهم الـذي حـدث للمتلقي ، من أشهر هذه الدواعي والأسباب ـ تلك التي ارتبطت كلها أو صدرت جميعها عن هدف عام واحد وهو محاكاة اللفظ للدلالة التي يعبر عنها ـ ما يلي :

١- بـيان مدى التراكم والتكدس : وهو بهذه الكيفية يقترب من اللغة اليومية ومن الحديث العامـي ، بل ويعرض لنا صورة الأشياء جلية واضحة أمام أعيننا فتبدو محسوسة مرئية بعد أن كانت معقولة ذهنية ، يبدو ذلك في مواضع كثيرة ، كما في قوله عن شَعرِها :

يا شعرَها على يدي
شلال ضوءٍ أسودِ
ألمـُه ... سنابلا سنابلا ،
لم تُحصَدِ
[الضفائر السود ص ١١٠]

وقوله عن الشِعر:

وأحفظ منه الكثيرَ .. الكثيرَ
وأجهـل قصـدي
[معجبة ص ١٩٨]

وقوله :

مطرٌ .. مطرٌ .. وصديقتها
معها ولتشرينَ نواح
والباب تئن مفاصله
ويعربد فيه المفتاح
[القصيدة الشريرة ص ٣٥١]

وقوله :

ألاحق مزهوة معجبة
خيوط الدخان
توزعها في زوايا المكان

١ " شرح الرضي على الكافية " ٢: ٣٥٨

دوائر دوائر

[شئون صغيرة ص ٣٧٩]

وقوله :

والمطر الأسود في عيني
يتساقط زخاتٍ زخات

[كلمات ص ٣٨٨]

وقوله عن العصافير :

فجاءت .. جموعًا جموعًا .. تدق
مناقيرها الحمر شباكنا

[وشاية ص ٢٤٠]

٢- بيان مدى الامتداد والتطاول : بدا هذا الهدف في مواضع كثيرة ، منها قوله :

أهواكِ مذ كنتِ صغرى
كصفحة الإنجيل
ومن زمانٍ .. زمانٍ
ومن طويلٍ .. طويل

[أمام قصرها ص ٣٠]

وقوله :

ودونِ هوانا تقـوم تخـوم
طوالٌ . طوالٌ كلون المحال

[اندفاع ص ٣٢]

وقوله :

من خلف خلف الهدب المطرقِ
قطرات فيروز على جبهتـي

[زينبة العينين ص ٤٤]

وقوله في وصف البَغِي :

وفـمٌ متسعٌ .. متسعٌ
كغلاف التينة المعتصرة

[البغي ص ٨٢]

٣- وقـد يلجـأ للتوكـيد في معرض الدهشة ، كمـا في قوله عن التنورة التي ترتديها المحبوبة :

يا يا مغامرةً مصورةً
لتلمك الأحداق إن تقعي

[عودة التنورة المزركشة ص ٣١٤]

وقوله :

كالأرنب .. ما .. ما أصغرني
يا ربي بين ذراعيه
[الكبريت والأصابع ص ٤٢٣]

٤- وقد يلجأ إليه لبيان التدرج ، في قوله :

إلى أن أغيب وريدًا .. وريدًا بأعماق منجدلي كستنائي
[أحبك ص ٢٢٤]

٥- ونادرًا ما يلجأ للتوكيد من أجل تحقيق القافية ، كما في قوله عن رسالة المحبوبة :

مرحبًا .. ضيقة الهوى ، بجفوني رقعةٌ ، عاطفيةٌ ، سلساله
كل حرف فيها خزانة طيب يا له عطرك النسائي يا له
[رسالة ص ١٣٩]

أو لتحقيق قافية داخلية في قوله :

له .. له .. أطلته
جعلته بطول مدات الطرب
[شعري سرير من ذهب ص ٣٩١]

كان يمكنه أن يقول في السطر الأول : له أنا أطلته ، لكنه لم يكن ليترك نفس التأثير الموسيقي الحادث مع تكرير " له " .

لكننا عند التأمل في تركيبات التوكيد اللفظي لديه نجد الكثير من مواطن الجدة والابتكار . ففي استخدامه لها نشعر بالحيوية والخروج على الرتابة المعتادة ؛ فقد يأتي بالمؤكِّد تاليًا للمؤكَّد مباشرة ، كما هو الشائع والمعتاد ، ظهر ذلك في قوله :

تراني أحبكِ ؟ لا لا محال. أنا لا أحب ولا أغرَم
[مكابرة ص ٢٢]

وقوله :

ووهبتَ لليل النجومَ بلا حساب .. بلا حساب
[ساعي البريد ص ٢٨٩]

وقوله :

وكل الحكايا التي قد حكينا
نفاق ...نفاق ...
[نفاق ص٣١٧]

وقد يخرج على هذه الطريقة إلى ما هو أكثر حيوية ومرونة ، ذلك بأن يقطع الكلام بعـد المـؤكَّد ويأتي بالموكِّد ليستأنف به كلامًا جديدًا مرة أخرى ، فيجعل المتلقي منتظرًا ومتلهفًا لتكملة الجملة وتمام المعني ، ظهر ذلك في قوله :

أفلي إذن ؟
أفلي أنا تتجملين ؟
[طوق الياسمين ص ٣٢٤]

فالقارئ يبحث بعد قراءة أفلي إذن ؟ عما تعلق به الجار والمجرور ، فيأتي به في السطر التالي بعد أن أكد ليزيد الشوق للإجابة ، وكأن التعبير الذي افتتح به الكلام ممهد لما سيأتي ؛ ليلفت به نظر المتلقي ويشوقه .

وفي قوله :

يدك المليسة كيف أقنعها
أني بها .. أني بها معجب
[يد ص ٤٢٨]

فالقارئ هنا يقرأ " أني بها " فيبحث عن خبر أن ، فيأتي به بعد أن يكرر ويزيد من شوق القاري لمعرفته ، فيذكر نزار أنه به معجب .

وقوله :

لو أني .. لو أني .. بحار
لو أحدٌ يمنحـني زورق
[القصيدة البحرية ص ٤٧٩]

حـيث أخَّر خبر " أن " الأولى ليؤكد ويذكره في المرة الثانية كنوع من التشويق ولون من ألوان الإثارة . وقوله :

وتقرَع الكئوس .. بالكئوس
كأنهـا .. كأنهـا جريمـة
[ثمن قصائدي ص ٤٩٨]

حيث يبحث القارئ عن خبر " كأن " فيأتي به بعد أن يكرره للتشويق .

وقـد يأتـي بعكـس هذه الصورة ؛ يذكر المؤكَّد ويجعله كأنه جملة محورية يستكمل المعنى ثم يكرره كتذييل للمعنى ، فهو في الحالة الأولى يستكمل الجملة الثانية ، لكنه هنا يستكمل الجملة الأولى ، يبدو ذلك في مواضع كثيرة ، منها قوله :

ماذا تصير الأرض لو لم تكن
لو لم تكن عيناك ماذا تصير؟
[رسالة حب صغيرة ص ٢٦٢]

وقوله عند بحثه عن عينها :

.. عن أعين ..
أمطارها السوداء .. لا تتركني
أرتاحَ ، لا تتركني
[إلى ساذجة ص ٣٠٩]

وقوله :

وددت يا سيدتي
لو كنت أستطيع
حبك يا سيدتي
لو كنت أستطيع
[إلى ساذجة ص ٣١٠]

وقوله :

لا تسأليني كيف قصتنا
انتهت . لا تسأليني
[لن تطفئي مجدي ٣٢٨]

وقوله عن خطاب المحبوبة :

قرأته ..
لأربعين مرة قرأته
أعدته ..
لأربعين مرة أعدته
[خطاب من حبيبتي ص ٤٢٤]

وقوله :

تريدين مثل جميع النساء
كنوز سليمان
مثل جميع النساء
[تريدين ص ٥١٤]

وهكذا جاء التوكيد اللفظي لدية لأسباب أبعد من مجرد إزالة الشك من عند المتلقي وكان معظمها نابعًا من الرغبة في مماثلة اللفظ للمعنى ، فعبر هذا التكرار عن بيان الامتداد والتطاول ، أو بيان التراكم ، أو بيان التدرُّج ، وربما لجأ إليه لبيان الدهشة والتعجب ، أو للتشويق .. إلى آخر هذه الأغراض التي ذكرناها ومثلنا لها عند الحديث عن طريقته في صياغته بأن يبدأ بذكر العنصر المؤكَّد أولا ، ثم يكرره في بداية الجملة الجديدة ، أو يجعله محورًا يبدأ به ويختتم به المعنى .

ثانيًا : التوكيد بإنّ

يأتـــي التوكيد بـــ " إن " في المرتبة الثانية من بين قائمة أدوات التوكيد التي يلجأ إليها نـــزار وبعـــد التوكيد اللفظي ، فلقد استخدمه في اثنين وثلاثين موضعًا ، أي أن نسبـــة تكـــرار هذا العنصر لديه بلغت ١٦% من إجمالي استخدامه لباقي الأدوات .

تذكـــر كـــتب اللغة والنحو عند تناولها للنواسخ أن من الحروف الناسخة " أن " بالفتح والتـــشديد ، وهي بالفعل كذلك ، لكنهم يذكرون أن وظيفتها توكيد المعنى ، شأنها في ذلك شأن إن المشددة : يقول ابن عقيل : " هذا هو القسم الثاني من الحروف الناسخة للابتداء، وهي ستة أحرف : إن، وأن، وكأن، ولكن، وليت، ولعل، وعـــدها سيبويه خمسة، فأسقط " أن " المفتوحة لأن أصلها " إن " المكسورة، كما سيأتي. ومعنى " إن، وأن " التوكيد " [١]

وفـــي كتب البلاغة يعدون " أنَّ " وسيلة من وسائل التوكـــيد وأداة من أدواته ، يقول عبد المتعال الصعيدي : " وأدوات التأكيد كثيرة ، منها : إن ، وأن ، ولام الابتداء ، ونون التوكـــيد ، والقسم ، وأما الشرطية ، وأحرف التنبيه ، وأحرف الزيادة ، وضمير الفصل ، والسين وسوف الداخلتان على فعل دال على وعد أو وعيد ، وقد التي للتحقيق ، وإنما " [٢]

وأرى أن " أن " المـــشددة محمولة على " إن " ، وأن وظيفة التوكيد التي نسبت إليها جـــاءت قياسًـــا على إن ، لأن أن المشددة ليست في الغالب للتوكيد ، بل إنها تأتي لتكوين مصدر مؤول يمكن أن يحل محل المصدر الصريح كلون من ألوان الاتساع في اللغة ؛ فلا أجد فارقًا من ناحية التوكيد بين أن قول القائل : " أسعدني تفوقك " ، أو قوله : " أسعدني أنـــك مـــتفوق " ، يـــؤيد هذا الرأي قول ابن هشام في معرض حديثه عن النواسخ : " أن المفـــتوحة المـــشددة علـــى وجهين: أحدهما: أن تكون حرف توكيد، تنصب الاسم وترفع الخبر، والأصح أنها فرْعٌ عن إنّ المكسورة، .. والأصح أيضًا أنها موصولٌ حرفي مؤوّل مـــع معمولـــيه بالمصدر[٣] ، ويؤيده أيضـــًا قـــول السيـــوطي في " الإتقان " : إن بالفتح والتـــشديد على وجهين : أحدهما ـــ أن تكون حرف تأكيد، وفي تأكيدها خلاف وأرى أنها تكون مصدرًا مؤولا وليست للتوكيد " [٤] .

---

١ " شرح ابن عقيل على الألفية " ١: ٣٤٦

٢ " البلاغة العالية " ص ٤٥

٣ ابن هشام الأنصاري جمال الدين " مغني اللبيب " وبهامشه حاشية الشيخ محمد الأمير دار إحياء الكتب العربية / القاهرة ١: ٣٨، ٣٩

٤ السيوطي " الإتقان في علوم القرآن " ٢: ٢٠٦

هـــذا ولم يشر المفسرون لكتاب الله تعالى في تفسيرهم للآيات التي وردت " أنّ " فيها إلـــى معنى التوكيد ، بل نجدهم يؤكدون على أنها تكوّن مع معموليها مصدرًا له محل من الإعراب ، يقول النسفي في قوله تعالى : ﴿ وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْـرِي مِـنْ تَحْـتِهَا الْأَنْهَـارُ .. ﴾ [من ٢٥ البقرة] : " { أَنَّ لَهُمْ جنات } أي بأن لهم جنات . وموضع «أن» وما عملت فيه النصب بـ «بشِّر» عند سيبويه خلافًا للخليل وهو كثير في التنـزيل " [١]. ويقـول الزمخشـــري في تفسـيره لقوله تعالى : ﴿ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ اذْكُرُوا نِعْمَتِـيَ الَّتِـي أَنْعَمْتُ عَلَيْكُمْ وَأَنِّي فَضَّلْتُكُمْ عَلَى الْعَالَمِينَ ﴾ [من ٤٧ البقرة] : " { وَأَنِّي فَضَّلْتُكُمْ } نصب عطف على { نِعْمَتِيَ } أي اذكـروا نعمـتي وتفضيلي { عَلَى العالمين } على الجم الغفير من الناس " [٢] .

ولمحاولة دراسة "إنّ " ومعانيها المختلفة عند اللغويين يخوض الباحث بحرًا زاخرًا من المعاني والتأويلات ، لكنها كلها تدخل في باب التأويلات النحوية أكثر مما تدخل في باب الإضـــافة الدلالية التي تضيفها للجملة غير التوكيد ، أي أن هذه التأويلات لا تمد الباحث بقدر من المعاني الجانبية التي تضيفها غير التوكيد ، فالرماني ــ في حديثه عنها ــ يذكر مواضـــع كسر همزتها وأسبابه ، ثم يذكر أوجه الشبه بينها وبين الفعل ، ويثني على ذلك بذكـــر مجمل تفسير العلماء لمعناها ، وأنها قد تكون فعل أمر من الفعل وأيت أي وعدت فإذا أمرت بالنون الثقيلة مؤنثًا قلت : إن يا هذه ، ومن الفعل آن يئين : كما في آن الوقت يئـــين أي حـــان ، فإن أمرت مؤنثًا مجموعًا قلت إنّ كما تقول بِعن يا نسوة ، وكذلك إذا أخبرت عن جماعة مؤنثة . وتقول إن يا زيد إذا أمرته بالأنين " [٣]

ويذكـــر المـــرادي لها عشرة معانٍ جاء التوكيد على رأسها ، منها ما ذكره الرماني ، ومـــنها مـــا أضـــافه هو مثل كونها حرف جواب بمعنى نعم، وكونها فعلاً ماضيًا مبنيًا للمجهـــول من الأنين، وكونها أمرًا لجماعة الإناث من الأين، وهو التعب ، وفعلاً ماضيًا خبرًا عن جماعة الإناث، من الأين أي التعب ،وأن تكون مركبة من إن النافية وأنا كقول العرب: إن قائم يريدون: إن أنا قائم " [٤]

---

١ " مدارك التنزيل وحقائق التأويل " ١: ٣٣

٢ الزمخشري " الكشاف " ١: ١٣٥.

٣ ينظر " كتاب معاني الحروف " تحقيق د. عبد الفتاح شلبي دار نهضة مصر للطباعة والنشر بالقاهرة ، ص ١٠٩ وما بعدها

٤ ينظر " الجنى الداني " ص ٤٠٠- ٤٠٢

وهـــي كلهـــا كمـــا نرى تأويلات تراثية بعيدة كل البعد عن الاستخدام المعاصر لها ، وبالتالـــي لـــن يعثـــر الباحث على أي أثر لهذه المعاني عند نزار ، فدراسة النماذج التي جمعتها تؤكد أنه لم يخرج في استخدامها في الغالب عن المعنى الرئيس لها وهو التوكيد ، ظهر ذلك في معظم النماذج محل الدراسة ، ويمكن التمثيل لها بقوله :

لو تقبلين دعوتي . فإنني
محير يبحث عن محيـــره
[من كوة المقهى ص ١٢٤]

وقوله :

يا نهدُ .. إني شمعة
عذراء .. لي سمعة
[شمعة ونهد ص ١٢٦]

وقوله :

إنني سامعٌ نداء قميص
شرس .. زلزل الهوى زلزاله
[رسالة ص ١٤٠]

وقوله :

إنه الآن .. إلي موعدنا
جبهةٌ .. باذخة .. مرتفعة
[الشقيقتان ص ٢٠٢]

وقوله :

إن الشفاه الصابرات أحبها
ينهار فوق عقيقها الجبروت
[مشبوهة الشفتين ص ٣٠٦]

وقوله :

إني مرساة لا ترسو
جرح بملامح إنسان
[نهر الأحزان ص ٤٠٦]

وقوله :

إني أحارب بالحروف وبالرؤى
ومن الدخان صنعت كل مشاهدي
[الحسناء والدفتر ص ٤٨٢]

وقوله :

إن الحديقة لا خيار لها
إن أطلعت ورقًا وأغصانا
[بعد العاصفة ٤٨٨]

وقوله :

إني أحبكِ من خلال كآبتي
وجهًا كوجه الله ليس يطال
[إلى تلميذة ص ٤٩٣]

ومن المعاني التي أضيفت إلى التوكيد ، والتي ذكرت لـــ "إن " المشددة معنى التعليل ، ذكـــره السيوطي في قوله : " إن بالكسر والتشديد على أوجه. أحدها: التأكيد والتحقيق ... والثانـــي: التعلـــيل، أثبته ابن جني وأهل البيان ومثلوه بنحـــو: ﴿ واستغفروا الله إن الله غفور رحـــيم ﴾ ، ﴿ وصـــل عليهم إن صلاتك سكن لهم ﴾. ﴿ وما أبرّئ نفسي إنّ النفسَ لأمّارةٌ بالسوء ﴾ – وهونوع من التأكيد " (١) وبرغم أن معنى التعليل واضح في الآيات إلا أنني لم أعثر على هذا المعنى في تفسير هذه الآيات عند الطبري ، ولا القرطبي ، ولا النسفي .

نلاحـــظ وجود هذا الدلالة الجانبية عند نزار ، وفي أكثر من موضع ، ويمكن التمثيل لها بقوله :

إليَّ اكتبي ما شئتِ .. إني أحبه ُوأتلوه شعرًا .. ذلك الأدب الحلوا
[اكتبي لي ص ٢٦]

وقوله :

واحرقيني إذا أردتِ فإني لا أطيقُ الجمالَ حينَ يلينُ
[امرأة من دخان ص ١٦٢]

وقوله :

سرِّحيني .. جمّليني .. لوِّني ظفريَ الشاحبَ إني مسرعة
[الشقيقتان ص ٢٠١]

وقوله :

أجيبي .. أجيبي ما مصير رسائلي
فـإني مـذ ضيعتـها ألـف ضـــائع
[الرسائل المحترقة ص ٤١٨]

وقوله عن عروة الغلالة:

لا تقلعيها .. إنها غوايتي المحبَّـبة
[ثوب النوم الوردي ص ٢٣٣]

وقوله :

يا أختي ، لا .. لا تِضطربي
إني لك صـــــدرٌ وجنـاح
[القصيدة الشريرة ص ٣٥٣]

١السيوطي " الإتقان في علوم القرآن " ٢: ٢٠٥، ٢٠٦

وجاء بإن لتحقيق القافية في موضع واحد ، في قوله :

أما أنـــا فإننـــــي
أبحث يا مستثمري
عن رجل يحبنـــي
[صوت من الحريم ص ٤٤٤]

وربما أتى بها لتحقيق قافية داخلية في قوله :

واحتضني مثل الشتـاء .. فإني
في الهوى لا أطيق ضعف الربيع
[نار ص ٢٥٢]

ثالثًا : التوكيد بالضمير المنفصل

ويأتي استخدام الضمير المنفصل بصوره المختلفة في المرتبة الثالثة ضمن وسائل التوكيد التـــي لجأ إليها نزار ، والضمير المنفصل يمكن توظيفه كوسيلة من وسائل التوكيد ، ذكره الأستاذ عبد المتعال الصعيدي ضمن وسائل التوكيد كما مثلنا منذ قليل .

وتوكيد الضمير المتصل لفظيًا يكون بتكرير معموله معه كما في قولك : مررت بك بك ، ورأيتك رأيتك ، وجوَّز النحاة تكريره منفصلا دون تكرير معموله ، في المرفوع : قمت أنـــا ، وفـــي المجرور : مررت بك أنت ، وفي المنصوب : رأيتك إياك بضمير النصب المنفصل ، وأجازوا في النصب التوكيد بضمير الرفع المنفصل فتقول : رأيتك أنت ورأيته هـــو [1] ، أمـــا توكـــيد الضمير المستتر فيكون بالضمير المنفصل ، يقول الزمخشري في تفسير قوله تعالى : ﴿ وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ ﴾ [من ٣٥ البقرة] : " السكنى من الـــسكون لأنها نوع من اللبث والاستقرار . و { أنتَ } تأكيد للمستكن في { اسكن } ليصح العطف عليه " [2] . وذلك هو الشائع في توظيف الضمير للتوكيد.

ـــ ومن أشكـــال التوكيـــد ، ومما يدخل في بابه باستخدام الضمير ، وإن لم يندرج تحت نمطيه البارزين : التوكيد اللفظي ، والتوكيد المعنوي ـــ استخدام ضمير الفصل بين المبتدأ والخبر ، نحو قولنا : زيد هو القاتل ، فالقاعدة النحوية تقرر أن " هو " هنا يصح أن تعرب مبتدأ ثانيًا ، وخبره القاتل ، وجملة " هو القاتل " تعرب خبرًا للمبتدأ الأول .

---

١ للمزيد عن تفاصيل هذا المبحث يمكن الرجوع إلى " شرح الرضي على الكافية " ٢: ٣٦٣ وما بعدها .
٢ " الكشاف " ١: ٨١

ولا يعتبر النحاة ضمير الفصل توكيدًا ، لأنه لا يجوز لديهم توكيد المظهر بالمضمر ، بالرغم من أنه أنسب للتوكيد من أن يكون مبتدأ ثانيًا ، ويكوّن جملة مبهمة " هو القائل " يخبر بها عن زيد ، وحتى إن اعتبرها النحاة مبتدأ ثانيًا فهي من الناحية الدلالية تؤدي في الجملة دور التوكيد ؛ فجملة " زيد هو القائل " تساوي تمامًا من ناحية الدلالة : زيد زيد القائل ؛ وضمير الفصل هنا يعتبر لونًا من ألوان التوكيد . وهو ما أشار إليه الرضي في شرح الكافية بقوله عنه : " وإنما قلنا إن الفصل يفيد التأكيد، لأن معنى: زيد هو القائم ، زيد نفسه القائم، لكنه ليس تأكيدا " [١] لأنه ليس من الأدوات التي نص عليها للتوكيد اللفظي أو المعنوي .

وإلى هذه الفائدة أشار أيضًا الزمخشري في تفسيره لقوله تعالى ﴿ أُولَٰئِكَ عَلَىٰ هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ وَأُولَٰئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ ﴾ ، [٥ البقرة] " { هُمْ } فصل : وفائدته : الدلالة على أن الوارد بعده خبر لا صفة ، والتوكيد ، وإيجاب أن فائدة المسند ثابتة للمسند إليه دون غيره " [٢] فهو تأكيد إذن من ناحية المعنى لا من ناحية اللفظ .

ـ ويتعلق بذلك أيضًا ويماثله من ناحية توكيد المعنى الضميرُ المنفصلُ بعد أدوات الشرط ، والنحاة يجعلونه فاعلاً لفعل محذوف متعلق بالفعل المذكور ، فإن قال قائل : إذا أنا اجتهدت فسوف أنجح ، فالتقدير عندهم : إذا اجتهدت أنا اجتهدت فسوف أنجح ، والفعل المحذوف يفسره ذلك الفعل المذكور ، ولا يمكن اعتبار ما بعد الأداة مرفوعًا بالابتداء ؛ لأن أدوات الشرط تستوجب أن يتلوها الفعل لا الاسم . وأيًا ما كان إعراب الضمير ، وتقدير الفعل المحذوف أو عدم تقديره [*] فالرأي أن معنى التوكيد واضح تمامًا في التعبير بالضمير ، فالفارق بين قول من قال : " إذا اجتهدت نجحت "، وقوله : " إذا أنا اجتهدت نجحت " يكمن في هذا القدر من التوكيد في الجملة الثانية .

ـــ ومما يدخل كذلك في هذا الباب ويؤدي الغرض كذلك تقديم ضمير الرفع المنفصل على فاعله ، " فإذا قدمت الاسم فقلت : زيد قد فعل وأنا فعلت اقتضى أن يكون القصد الفاعل ، وقولي : القصد : إلى الفاعل يقتضي وجهين : الأول : أن يكون الغرض

---

١ " شرح الرضي على الكافية " ٢: ٤٥٧

٢ الكشاف ١: ٢٧

* هناك تفصيلات كثيرة لهذه القضية لم نرد الغوص فيها ، ويمكن لمعرفة المزيد الرجوع مثلا إلى " الإنصاف في مسائل الخلاف " تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع دمشق ٢: ٦١٥ وما بعدها .

تخصيص ذلك الفعل بذلك الفاعل ، كقولك : أنا كتبت في معنى الأمر الفلاني، وأنا شفيت في بابه ، والمراد أن تدعي الانفراد بذلك ، وترد على من زعم أنه كان ذلك من غيرك ، والثانـــي ألا يكون المقصود هو التخصيص ، بل لأجل أن يتقدم ذكر المحدث عنه بحديث آكد لإثبات ذلك الفعل له ، مثل قولهم : هو يعطي الكثير ، فلا تريد الحصر ، بل أن تحقق للسامع أن إعطاء الجزيل دأبه ، وتمكن هذا الحديث في نفس المستمع وتقرره عليه " (١)

إذن فالجملـــة الخبرية المعيارية الخالية من أية عوامل متعلقة بالمخاطب ــ من حيث كونه متشككًا أو منكرًا ــ أو ما يمكن أن نطلق عليها اسم " الجملة الحيادية " تكون كما في قولنا : " عدت من المدرسة متأخرًا " ، وتوكيد الفاعل فيها يمكن أن يتم بإحدى طريقتين : الطـــريقة الأولـــى : نحـــوية ودلالية في الوقت نفسه بأن نقول : " عدت أنا من المدرسة متأخرًا" ، الطريقة الثانية : طريقة دلالية فقط بأن نقول : " أنا عدت من المدرسة متأخرًا "

وبـــناءً عليه يمكن أن نضع أيدينا على صور مختلفة للتوكيد يوظف فيها الضمير، وتخرج عن التوكيد اللفظي أو المعنوي ، أو ما ما يمكن أن نسميه التوكيد النحوي الدلالي ، ومن هذه الأنماط ما يمكن أن نطلق عليها اسم التوكيد الدلالي(*) ، وهي : استخدام ضمير الفصل بين المبتدأ وخبره ، ومنها أيضًا الضمير المنفصل بعد أداة الشـــرط ، وثالث هـــذه الأنمـــاط تقديم الضمير المنفصل على فعله .

وبالعـــودة إلى النماذج التي وظف فيها نزار للضمائر المنفصلة ودلالة التوكيد فيها نلاحظ ما يلي :

ــ جاءت النماذج موضع الدراسة تدلل على أن نزارًا استخدم الضمير المنفصل في خمسة وعشرين موضعًا ، أي أن نسبة استخدامه لها بلغت ٥ ,١٢% من إجمالي استخدامه لصور التوكيد .

ــ غلبة استخدامه لضمير المتكلم أو المخاطب ، فلا نجده يلجأ إلى ضمير الغائب ، ودائمًا مـــا يلجـــأ إلى ضمير المفرد أنا وأنت ولا نجده يلجأ إلى ضمائر المثنى أو الجمع إلا في موضع واحد لجأ فيه للضمير " نحن " .

---

١ د. خليل عمايرة " في التحليل اللغوي " مكتبة المنار بالأردن ، ط ١ سنة ١٤٠٧/ ١٩٨٧ ص ٢١٤ نقلا عن " نهاية الإيجاز " للفخر الرازي ص ١٥٥- ١٥٦

• تمييزًا له عن " التوكيد المعنوي " الذي هو بالنفس والعين ، وبكلا وكلتا ، وبكل وجميع ، والذي ستلي دراسته .

ــــ غلبــة استخدامه للنمط الأساسي من التوكيد اللفظي ، وهو ما أطلقنا عليه اسم التوكيد النــحوي الدلالي ، يبدو ذلك واضحًا في النماذج موضع الدراسة ، فمن بين النماذج التي رصــدتها تبــين أنه لجأ إلى الشكل التقليدي للتوكيد بالضمير المنفصل في واحدٍ عشرين موضعًا ، أي أن نسبة استخدامه لهذا الشكل يبلغ ٨٤% من بين الأنماط الأخرى .

لكننا نلاحظ أن أكثر الضمائر المؤكدة لديه هو ضمير الرفع (الظاهر منه والمستتر)، ومــن بعــده يأتي ضمير الجر ، ولا نجد أثرًا لضمير النصب ، وذلك يتماشى مع طبيعة نزار الذي دائمًا ما يلح على إبراز الحدث وفاعله ، ودائمًا ما يركز على الفاعل الذي غالبًا مــا يكــون هو ــ من باب العنترية الرجولية ــ فيبرزه ويضع تحته ألف خط ، يبدو ذلك واضحًا في قوله :

أنا .. وأنت .. والهوى
في هذه البقعة ..
أوزع الضوءَ أنا
وأنت للمتعــه ..
[شمعة ونهد ص ١٢٥]

أو قوله على لسانها :

أمس انتهى فستاني التفتا
ما همني رأي الرفيقاتِ ؟
يكفي إذا أحببته أنتَ
[شئون صغيرة ص ٣٨٧]

ونادرًا ما نجده يظهر أمامها ضعفه ، أو يبوح بشكوى حبها ، في قوله :

في الحجرة الزرقاء .. أحيــا أنا
بعدكِ ، يا أختُ ، أصلي الرياش
[غرفتها ص ٤٠]

وإن تــبادل مع محبوبته الأدوار وقامت هي بالحدث فغالبًا ما يبرزها لا من باب الفخر بها ولكن من باب العتاب ، وإلقاء اللوم عليها ، وتحميلها لمسئولية ما حدث له من مواجع أو آلام في قوله :

ذهبت أنتِ لغيري .. وهي باقيةٌ نبعًا من الوَهْج لم ينشَف ولم يمُتِ
[القبلة الأولى ص ١٥٧]

وقوله :

مات الحنين . أتسمعينْ ؟ ومت أنتِ مع الحنين
[لن تطفئي مجدي ص ٣٢٧]

وقولهِ في توكيد اسم كان :

قولي : أأفرغت في ثغري الجحيمَ وهل
من الهوى أن تكـوني أنتِ محــرقتي
[القبلة الأولى ص ١٥٦]

أو من باب تضرعها له ، و توكيد مدى حاجتها إليه ، ومحاولتها إرضاءه ، كمـــا في قوله على لسانها :

وأبقى أنا
في صقيع انفرادي
وزادي أنا .. كل زادي
حطام السجائر
[شئون صغيرة ص ٣٧٩]

وقوله :

وإن رنّ في بيتنا الهاتفُ
إليه أطير
أنا .. يا صديقي الأثير
بفرحة طفل صغير
[شئون صغيرة ص ٣٨١]

وقولهِ :

وأبقى أنا في ضباب الضباب كأني سؤال بغير جواب
[شئون صغيرة ص ٣٨٢]

وقوله أيضًا على لسانها :

ما عدت أذكر والحرائق في دمي
كيف التجـأتُ أنا إلى زنديه
[أيظن ص ٤٠١]

ونلاحــظ عند نزار الحرية والعفوية التي نجدها في استخدامه للضمير ، فنجده إذا اقتضى الأمر يفصل بين الضمير المؤكَّد والمؤكِّد بفاصل ، قد يكون مفعول الفعل في قوله :

أوزع الضوءَ أنا
وأنت للمتعـه ..
[شمعة ونهد ص ١٢٥]

وقد يحتاج إلى الفصل ببعض متعلقات الفعل مثل الجار والمجرور ، في قوله :

لواحدٍ .. لواحدٍ
أقعد في الشمس أنا
من سنةٍ
أفتِلُ أسلاك الذهب
[شعري سرير من ذهب ص ٣٩١]

وأما ضمير الجر فيأتي لديه بالإضافة كثيرًا ، وبحرف الجر قليلا :

من أمثلة الجر بالإضافة قوله :

في أرض بيّارتنا الخضراء في الخليل
أمي أنا الذبيحة المستشهدة
[قصة راشيل شوارزنبرج ص ٣٦٠]

وقوله :

أختي أنا نوار
أختي أنا الهتيكة الإزار
[قصة راشيل شوارزنبرج ص ٣٦٠]

وقوله :

شعري أنا قصيدةٌ
حروفها من الذهب
[شعري سرير من ذهب ص ٣٩٠]

وقوله :

وأبقى أنا
في صقيع انفرادي
وزادي أنا .. كل زادي
حطام السجائر
[شئون صغيرة ص ٣٧٩]

وقوله :

سيفي أنا خشبٌ .. فلا تتعجبي
إن لم يضمّك يا جميلةُ ساعدي
[الحسناء والدفتر ص ٤٨١]

وتوكيد الضمير المجرور بالحرف نادر لديه ، جاء في موضع واحد ، وهو قوله :

أفلي إذن ؟
أفلي أنا تتجملين ؟
[طوق الياسمين ص ٣٢٤]

هكذا كانت طريقته في توظيف الضمير البارز لصنع النمط الأساسي من التوكيد اللفظي ، أكد على ضمير الرفع (المتكلم والمخاطب المفرد) ، وجاء مرة واحدة ليؤكد ضمير المتكلم الجمع نحن ، ومن بعد ضمير الرفع جاء ضمير الجر ، ولم نجد لديه من بين النماذج موضع الدراسة توكيدًا لضمير النصب .

ولجـأ إلى ما أطلقنا عليه اسم التوكيد الدلالي في أربعـة مواضع ، أي أن نسبته لديه ١٦% مـن جملة استخدامه لضمير الفصل . ومن نماذجه قوله مقدمـاً الضمير المنفصل على الفعل :

أنتِ لن تنكري عليَّ احتراقي
كلنا في مجامر النار نسوة

[حكاية ص ٢١٤]

وقوله :

أكتب للذين سوف يولدون ..
لهم أنا أكتب .. للصغار

[قصة راشيل شوارزنبرج ص ٣٥٧]

وقوله :

أنت استريحي من هواي أنا
لكن سألتك لا تريحيني

[لا تحبيني ص ٥١٩]

والـنمط الثاني من أنماط التوكيد الدلالي بدا لديه في إبرازه للضمير بعد إذا الشرطية في قوله :

إذا أنا حملتُها غدًا لها ستسعدُ

[عيد ميلادها ص ٢٨٤]

رابعًا : التوكيد بالنفي والاستثناء

النفـــي والاســـتثناء ضـــرب من ضروب أسلوب القصر، والقصر معناه لغة الحبس ؛ ومعـــناه اصـــطلاحًا تخصيص شيء بشيء بطريق مخصوص أو بعبارة أخرى : " جعل شـــيء مقـــصورًا علـــى شيء بحيث لا يتعداه إلى غيره "[1] فإذا قلنا : " زيد شاعر " فقد شاركه صفة الشاعرية ملايين من الشعراء ، وفي الوقت ذاته لا تؤكد الجملة أنه متخصص فـــي الـــشعر ، بـــل قد يكون شاعرًا وكاتبًا وتاجرًا في نفس الوقت ، فإذا أردنا أن نخصه بالـــشعر دون باقـــي المهن الأخرى ونجعله مقصورًا عليه قلنا : ما زيد إلا شاعر ، وإذا أردنا أن نخص الشعر به دون باقي الشعراء على سبيل المبالغة أو المجاز قلنا : لا شاعر إلا زيد ، وهكذا .

والقصر لون مهم من ألـــوان التوكيد في اللغـــة ، " ومن مزايا القصر أيضًا أنه يُقصد منه تمكين الكلام وتقريره في الذهن ، وسبيله في هذا سبيل التأكيد فيما سبق " [2]

وللقصر طرق كثيرة ، " ولكن المعتد به أربعة ، الأول : إنما ، والثاني : العطف بـــ لا وبـــل ولكن ، والثالث : النفي والاستثناء ، والرابع : تقديم ما حقه التأخير من خبر أو معمول فعل "[3] .

واختلف النحويون والبلاغيون حول مكانة هذه الوسيلة ـــ النفي والاستثناء ـــ بين هذه الوسائل التي ذكرناها ، لكن الرأي الشائع أنها في مقدمة هذه الأدوات ، فالسيوطي يجعلها علـــى رأس أدوات القصر ، ثم إنما ، ثم أنما بالفتح ، ثم العطف بـــ لا ولكن ، والخامس تقـــديم المعمـــول ، ويـــضيف إليهم ضمير الفصل [4]، والشيخ الحملاوي يؤكد أن النفي والاســـتثناء أقوى من إنما ، ويأتي بعدهما العطف بـــ لا ، وبل ، ولكن، ثم يأتي في ذيل القائمة تقديم ما حقه التأخير [5] .

ويـــرى هذا الرأي د. محمد أبو موسى فيقول : " قلنا إن النفي والاستثناء هي الطريق الأم بين طرق القصر ، وأنهم يقيسون عليه غيره ويصطنعونه في توضيح صورة المعنى وتحديد المقصور والمقصور عليه فيقولون مثلا : إن قولك إنما لك هذا معناه ما لك إلا هذا

---

١ محمد محمد أبو موسى " دلالات التراكيب " مكتبة وهبة بالقاهرة ط ٢ سنة ١٤٢٥هـ ٢٠٠٤م ص ٤٦
٢ " البلاغة العالية " ص ٤٩
٣ " زهر الربيع " ص ٥٨
٤ يراجع " الإتقان " للسيوطي ٣: ١٦٧ وما بعدها
٥ يراجع رأيه في " زهر الربيع " ص٥٩، ٦٠

، وقولك إنما فعلته كرهًا معناه ما فعلته إلا كرهًا " [١] بينما يرى عبد المتعال الصعيدي أن العطـف أقـوى هذه الطرق في الدلالة على القصر ، ويليه النفي الاستثناء ، ثم إنما ، ثم التقديم [٢] .

فالنفـي والاستثناء من أهم طرق القصر إن لم تكن أهمها . يستطيع المتكلم أن يقصر صفة على موصوف ، يعني أن هذه الصفة لا يتصف بها إلا هذا الموصوف ، فيقول : ما شـاعر إلا زيد ، أو يقصر موصوفًا على صفة فيقول : ما زيد إلا شاعر . " والصفة في هـذا الباب ليست الصفة النحوية .. بل هي الصفة المعنوية ، وهي كل ما يدل على معنى يقوم به الغير .. أي يتصف به للغير ، سواء أكان هذا الدال فعلا كقولك : " ما فعل هذا إلا محمـد " والغيـر هو الفاعل المقصور عليه " [٣] أو خبرًا والمقصور عليه هو المبتدأ كما مثلنا . ويصف السيوطي هذا النوع من القصر ــ أي قصر الموصوف على الصفة ــ بأنه : " عزيز لا يكاد يوجد لتعذر الإحاطة بصفات الشيء حتى يمكن إثبات شيء منها ونفي ما عداها بالكلية "[٤]

لكنـنا لا نـرى هذا الرأي ، فمن قال إننا في قصر الموصوف على الصفة نثبت صفة لشخص وننفي ما عداها بالكلية ؛ فنفي ما عداها واجب ولكن فيما يسمح به السياق لا على الإطـلاق ، يقول د. محمد أبو موسى : " فقولك : " ليس شوقي إلا شاعرًا يعني أنك نفيت عـنه كل صفة تتصل بالشعر ، فليس كاتبًا ولا خطيبًا ولا فقيهًا ، ولا بارعًا في فرع من فـروع المعرفة إلا الشعر ، وهذا لا يعني أنك نفيت عنه كونه مصريًا أو غنيًا أو فقيرًا أو صحيحًا أو عليلا أو أبيض أو أسود ، وإنما نفيت عنه ما يتصل بالمعنى الذي ذكرته " [٥] وذلك ما يجعل هذا النوع من القصر متاحًا وليس بالندرة التي ذكرها السيوطي .

---

١ " دلالات التراكيب " ص ١٢٨
٢ يراجع رأيه في " البلاغة العالية " ٤٩، ٥٠
٣ محمد محمد أبو موسى " دلالات التراكيب " ص ٨٩
٤ " الإتقان " للسيوطي ٣: ١٦٦
٥ " دلالات التراكيب " ص ٩٣

وهـذا النوع من القصر لا يكون في الغالب إلا في الاستثناء المفرّغ [1]، " والمقصور علـيه يأتي في جميع معمولات الفعل ، وفي المبتدأ والخبر: فالفاعل والملحق به نحو: ما ضَرب إلا زيدٌ ، وما ضُرِب إلا زيدٌ ، وليس منطلقا إلا زيدٌ ، والمفاعيل نحو: ما ضربت إلا زيـدًا، ومـا مررت إلا بزيـد ، وإن نظن إلا ظنا ، وما رأيته إلا يوم الجمعة وإلا قدامك، وما ضربته إلا تأديبا[2]

ويقول عبد القاهر في موقع المختص أو المقصور عليه في الجملة الفعلية : " إنه يقع فـي الذي يكون بعد إلا [أو غيرها من أسماء الاستثناء أو أفعاله] منهما [أي من الفاعل أو المفعـول] دون الذي قبلها [نحو : ما ضرب عمرو إلا زيدًا فالمختص المفعول ، وما ضـرب زيدًا إلا عمرو فالمختص الفاعل] .. واعلم أنك إن عمدت إلى الفاعل والمفعول فأخـرتهما جميعًا إلى ما بعد إلا فإن الاختصاص يقع حينئذ في الذي يلي إلا منهما . فإذا قلـت: ما ضرب إلا عمرو زيدًا، كان الاختصاص في الفاعل، وكان المعنى أنك قلت: إن الـضارب عمـرو لا غيره . وإن قلت: ما ضرب إلا زيدًا عمرو، كان الاختصاص في المفعـول، وكـان المعنى أنك قلت: إن المضروب زيد لا من سواه. وحكم المفعولين حكم الفاعـل والمفعـول فيما ذكرت لك. تقول: لم يكس إلا زيدًا جبة. فيكون المعنى أنه خص الجبة من أصناف الكسوة " [3]

---

١ الكلام في جملة الاستثناء يأتي على ثلاث صور ، أولها أن يكون تامًا موجبًا أي ذكر فيه المستثنى منه ، وفيه نفي أو شبهه من نهي أو استفهام ، نحو : نجح الطلبة إلا طالبًا ، فما بعد إلا هنا يجب نصبه على الاستثناء ، والصورة الثانية أن يكون تامًا سالبًا ، نحو : ما عاد الطلبة إلا طالب فطالب هنا له إعرابان : إما النصب على الاستثناء ، وإما على البدلية من المستثنى منه ، والصورة الثالثة أن يكون ناقصًا سالبًا أي محذوف المستثنى منه ، وفيه نفي أو شبهه ، وهذا النوع هو ما يطلق عليه الاستثناء المفرَّغ أي أن ما سبق إلا تفرَّغ فيه لما بعدها أي لم يشتغل بما يطلبه ، وهنا يعرب ما بعد إلا حسب موقعه في الجملة كأن يكون خبرًا نحو قولنا : وما محمد إلا رسولٌ ، أو فاعلا في قولنا : ما قام إلا زيدٌ ، أو مفعولا كما في قولنا : ما رأيت إلا زيدًا .. وهكذا . وعند استخدام غير وسوى ، تعرب إعراب ما بعد إلا وبنفس الشروط وما بعدهما يكون مضافا إليهما ، أما خلا وما خلا ، وعدا وما عدا وحاشا وما حاشا فعدا وخلا وحاشا يعربان أفعالا والفاعل فيها محذوف وما بعدهم ينصب على المفعوليه ، وقد يعربان حروف جر وما بعدهم يجر بهما ، أما ما عدا وما خلا وما حاشا فهم أفعال وما بعدهم يأتي منصوبًا على المفعولية (شرح ابن عقيل ١: ٥٩٧ ، مغني اللبيب ١: ٢١٣، شرح الكافية ٢: ١٠٢)

٢ " شرح الكافية " ٢: ١٠٢

٣ " دلائل الإعجاز " ص ٩٧

توســـع علماء اللغة والبــلاغة في الحديث عن القصر وأدواته ، والفارق الــدلالي بين كــل أداة وغيــرها ، وتحدثــوا بإسهاب عن النفي والاستثناء ، وأكثر ما أكدوا عليه في دراستهم له صور المختص ومكانه من أجزاء الجملة ، وأنواع القصر وأشكاله ، لكنهم لم يــشيروا ضــمن هــذه الدراســات إلى الفروق الدلالية بين أدوات النفي المختلفة وطرق الاســتثناء ، ما بين النفي بــ ما أو لا أو ليس ، وأدة الاستثناء : " إلا " ، أو الأسماء : " غيــر أو سوى " ، أو الأفعال : عدا وخلا ، وما عدا وما خلا .. إلخ . ، فالسيوطي مثلا يقــول عند الحديث عن أدوات القصر : " أحدها النفي والاستثناء سواء كان النفي بلا أوما أوغيرهما، والاستثناء بإلا أوغير ، نحو : لا إله إلا الله ، وما من إله إلا الله ، وما قلت لهم إلا ما أمرتني به " [١] دون أن يشير إلى الفوارق الدلالية بين هذه التراكيب ، تلك الفوارق التــي يجب أن يضع الباحث يده عليها في إنتاج المبدع ما بين قوله : ما محمد إلا كاتب ، أو : لــيس محمد إلا كاتب ، أو : لا يعمل محمد إلا بالكتابة ، وإن هذه الفروق الدلالية لا يمكن استخراجها من معرفة معاني هذه الأدوات ، ولكن داخل هذه التركيبة اللغوية عينها ، أو هذا الشكل النحوي ذاته

فنــزار مــثلاً لجــأ إلى أسلوب القصر بالنفي والاستثناء في ٢١ نموذجًا من ضمن نماذج الدراسة ، أي أن نسبة استخدامه له بلغت ١٠,٥% من إجمالي استخدامه لصور التوكيد .

وجاءت أنماط النفي والاستثناء بحسب كثافتها على النحو التالي :

١ - **بـ لا وإلا**

ومــن أكثــر التــراكيب التي يستخدمها في النفي والاستثناء لا وإلا ، استخدمها في سبعة مواضع من إجمالي واحدٍ وعشرين موضعًا .

و(لا) كما يوصِّفها المرادي [٢] على ثلاثة أنواع : لا النافية، ولا الناهية، ولا الزائدة ، الزائدة لا تهمنا لأنها لا تصلح في التركيب مع الاستثناء ، فأما لا النافية فلها ثلاثة أقسام : الأول العاملــة عمل إن ، وهي لا النافية للجنس. ولا تعمل إلا في نكرة. والثاني العاملة عمل ليس ، ولا تعمل أيضًا إلا في النكرة، والثالث النافية غير العاملة ، ولها ثلاثة أنواع : عاطفة، وجوابية، وغيرهما. لا يهمنا منها العاطفة ولا الجوابية ، وأما غيرهما فهي النافية

---

١ " الإتقان " ٣: ١٦٧

٢ ينظر " الجنى الداني في حروف المعاني " ص ٢٩٠- ٢٩٤

والتـــي تـــدخل علـــى الفعل الذي غالبًا ما يكون مضارعًا وتخلصه للاستقبال ، وقد يكون المنفـــي بهـــا للحال . " وتكون بمعنى " لم " إذا دخلت على ماضٍ كقوله جل ثناؤه : ﴿ فلا صدَّق ولا صلَّى ﴾ [٣١ القيامة] ، أي لم يصدِّق ولم يصلِّ " (١)

وفي نماذج نزار التي وظف فيها (لا) تبدو معظم هذه الأنواع :

ــ فقد نفى بــ " لا " النافية للجنس وجعل اسمها مفردًا مبنيًا(*) ــ واستخدم فيهما كلمة شيء ــ في موضعين ، الأول قوله :

وأنت . لا شيء إلا وعدٌ ببال الحقول
[أمام قصرها ص ٢٨]

والثاني قوله :

وأعود .. أعـود لطاولتي لا شيء معي .. إلا الكلمات
[كلمات ص ٣٨٩]

ــ واستعملها نافيــة عاملة ، ورفــع الاسم بعدها لا على أنها تعمل عمل " ليس " ، ولكن رفــع ما بعدهـــا بالابتداء ، فــ " لا " تعمل عمل " ليس " ولكن في القليل النادر.

يقـــول الرمـــــاني في حديثه عن معاني " لا " : " ومن العرب من يجعل (لا) بمنزلة لـــيس كقـــولك : لا رجلٌ عندك ولا تعمل إلا في نكرة "(٢) ، إلا أن رفعها للمبتدأ ونصبها للخبــر لا يكـــون إلا بـشرطين : " أحدهما ألا يتقدم الخبر ، والآخر ألا تدخل عليه [أي الخبـــر] إلا ، فإن كان واحد من ذينك ارتفع ما بعدها بالابتداء والخبر " (٣) فدخول إلا قبل الخبـــر يلغي هذا العمل ؛ وبذلك تصبح لا هنا نافية ، وما بعدها مبتدأ ، جاء هذا التوظيف عند نزار في موضعين ، الأول منهما قوله :

وقال ما قال فلا نجمةٌ
إلا عليها من عبيري عبير
[رسا لة حب صغيرة ص ٢٦٢]

---

١ " الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامهم شرح وتحقيق : السيد أحمد صقر " من سلسلة الذخائر يوليو ٢٠٠٣م ص ٢٥٧

* " لا يخلو اسم " لا " من ثلاثة أحوال ، الحال الاول: أن يكون مضافا [نحو " لا غلام رجل حاضر " ، والثاني: أن يكون مضارعا للمضاف، أي مشابها له، وهو : كل اسم له تعلق بما بعده: إما بعمل، نحو " لا طالعا جبلا ظاهر، ولا خيرا من زيد راكب "، وإما بعطف نحو: " لا ثلاثة وثلاثين عندنا " وحكم المضاف والمشبه به النصب لفظا، كما مثل، والحال الثالث: أن يكون مفردا، والمراد به - هنا - ما ليس بمضاف، ولا مشبه بالمضاف، فيدخل فيه المثنى والمجموع، وحكمه البناء على ما ينصب به " (يراجع ابن عقيل ١: ٣٩٦)

٢ " كتاب معاني الحروف " ص ٨٣

٣ " رصف المباني في شرح حروف المعاني " للمالقي تحقيق أحمد محمد الخرّاط مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق سنة ١٣٩٤هـ ص ٢٦٢

والثاني قوله :

ما أكثر الرجالَ .. يا سيدي
لا روضة إلا ولهـــا زائـــر
[قطتي الغضبى ص٤٣١]

والـــواو الزائدة هنا للتوكيد كما هو واضح ، وهنا قصر الروضة التي جاءت نكرة للتعميم على زيارتها من قبل الآخرين ، والقصر هنا لا يعطي معنى التخصيص ، بل هو يعرض حقـيقة عامة مفادها أن كل روضة لا بد وأن يزورها زائر ، ونلاحظ الاستعارة فيها أن المحبوبة شبهت نفسها بالروضة ولا بد أن يكون لها زائرون .

والمواضـــع الثلاثة الباقية استخدمها نافية للفعل المضارع ، ولم ينحرف عما قاله القدماء عنها ، أولها قوله :

فأنا لا أملك في الدنيا إلا عينيك وأحزاني
[نهر الأحزان ص٤٠٤]

والمخـــتص هنا هو المفعول به ، فهو يتجرد عن ملكية الأشياء كلها ، ويثبت فقط ملكيته لعينـــي المحبوبة وأحزانه ، أي أنه قصر الملكية على العينين ، من قبيل قصر صفة على موصوف . والثاني قوله :

إني لأقرأ ما كتبتِ فلا أرى إلا البرودةَ والصقيعَ المفزعا
[بريدها الذي لا يأتي ص ٥١٢]

والمخـــتص هنا أيضًا هو المفعول به ، فهو يثبت قدرته على القراءة ، وقدرته على قراءة مـــا يكـــتب ، إلا أنه ينفي عنه فهم ما كتب ، أو معرفة جدواه ، فهو لم يعد يمثل عنده إلا البـــرودة والصقيع الذي لا يفيد ولا ينفع ، فهو هنا قصر الرؤية على البرودة والصقيع من باب قصر صفة على موصوف .

والثالث قوله :

وكتبت شعرًا لا يشابه سحرَه إلا كلامُ الله في التوراةِ
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٥]

والمخـــتص هـــنا هو الفاعل ، فهو قد قصر القدرة على مشابهة كلامه على كلام الله في الـــتوراه ، من قبيل قصر صفة على موصوف ، وهو يقرر أن ما يكتبه كلام ساحر ، بل ويجعلـــه نموذجًا يقاس عليه كل ألوان الكلام ، فلا يجد ما يصلح لمماثلته من هذه الألوان إلا كلام الله في التوراة ، وهو هنا يصل بمعنى التفرد إلى مداه ، وذلك يختلف عما إذا كان المختص هو المفعول بأن يقول : لا يساوي سحرُه إلا كلامَ الله ، فيكون كلامه مجرد كلام

ســاحر يتــنافس مــع غيره من أنواع الكلام للوصول إلى كلام الله في التوارة الذي هو النموذج .. وشتان ما بين المعنيين .

٣- بـ لم وإلا

بعــد التركيب بــ " ما وإلا " يأتي التركيب بــ " لم وإلا "، ورد لديه هذا التركيب في خمسة مواضع .

و(لــم) عند المرادي " حرف نفي له ثلاثة أقسام : الأول: أن يكون جازمًا، نحو " لم يلد ولم يولد " . وهذا القسم هو المشهور ، الثاني: أن يكون ملغى ، لا عمل له، فيرتفع الفعل المــضارع بعــده. .. وهي لغة قوم من العرب. وذكر بعض النحويين أن ذلك ضرورة، والــثالث: أن يكون ناصبًا للفعل ... اغترارًا بقراءة بعض السلف ﴿ ألم نشرح لك صدرك ﴾ بفتح الحاء، وهوعند العلماء محمول على أن الفعل مؤكد بالنون الخفيفة، ففتح لها ما قبلها، ثم حذفت، ونويت [١] . وكمــا هو واضح فــــإن استخدام " لم " كحرف ملغى لا عمل له قليل ، كما أن استخدامه كناصب للمضارع نادر ، ولا يعتد به .

ويذكــر لهــا الرماني فقط المعنى الأول ، لكنه يؤكد على أنها " تدخل على المستقبل فتــنقل معــناه إلى الماضي " [٢] ، وربما كان في ذكره للمستقبل بعض الغرابة ؛ لأنهــا تدخل في الواقــع على المضــارع وليس على المستقبــل ، يقــول الشيــخ الرضــي : " وينصــرف المضــارع إلى المضي، بلــم ولما الجازمة " [٣] .

ويذكــر المالقــي الخطأ لدى من قال إنها تدخل على المستقبل وتنقل معناه إلى الماضي فيقول عنها : " فهي من القرائن الصارفة الأفعال المضارعة إلى معنى الماضي ، وإن كان لفظها يصلح للحال والاستقبال ، فمن قال إنها تجزم الأفعال المستقبلة كأبي القاسم الزجاجي فغلط وتسامح للعلة المذكورة "[٤]

ومــن هــذه التعريفات نخلص إلى أن أشهر معاني " لم " أنها جازمة للفعل المضارع وتنقل معناه إلى الماضي .

---

١ " الجنى الداني " ص ٢٦٦، ٢٦٧

٢ ينظر " كتاب معاني الحروف " ص ١٠١

٣ " شرح الرضي على الكافية " ٤: ٢٩

٤ " رصف المباني " رصف المباني " تحقيق أحمد محمد الخراط مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ط ١ سنة ١٣٩٤ هـ ص ٢٨٠

وبالنظر إلى توظيف نزار لهذه الأداة نجده لم يخرج عن معناها الأساسي ، وهو الجزم وقلـب الزمن ، ومن المصادفة الغريبة أن نجد الجزم والقلب لديه — في النماذج الخمسة التـي أفرزها الاختيار العشوائي — قد تسلط على فعل واحد وهو الفعل " بقي " ، ففي هذه الـنمـاذج نجـد التركيبة " لم يبق "، رغم أن هذه النماذج من قصائد مختلفة ، النموذج الأول منها قوله :

لم يبق لي منك .. إلا خيط رائحة يدعوكِ أن ترجعي للوَكر .. سيدتي
[القبلة الأولى ص ١٥٧]

والفعل لازم ، والمختص في التعبير هو الفاعل ، فقد قصر البقاء خيط رائحة من المحبوبة ، من قبيل قصر صفة على موصوف .

والثاني يأتي في قصيدة الرسم بالكلمات ، في قوله :

لم يبق نهدٌ أبيض أو أسودٌ
إلا زرعت بأرضـه رايـــاتي
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٤]

التخـصيص هنا للفعل ، وهو في هذا المشهد يستعرض فحولته وعنتريته ، ومعنى وضع راياته — بل زراعتها — على هذه النهود واضح ولا يخفى على أحد ، والمقصور هنا هو النهد بألوانه والمقصور عليه زراعة الرايات ، من قبيل قصر موصوف على صفة .

ولجأ إلى نفس التركيبة مع إضافة الواو قبل المختص وبعد إلا ، وهذا يجوز للزيادة في توكـيد المعنـى فوق الاختصاص ، ويشير إلى معنى التوكيد قول الزمخشري في تفسيره لقـوله تعالى ﴿ وَمَا أَهْلَكْنَا مِنْ قَرْيَةٍ إِلَّا وَلَهَا كِتَابٌ مَعْلُومٌ ﴾ [٤ الحجر] : " { ولَها كتاب } جملة واقعة صفة لقرية ، والقياس أن لا يتوسط الواو بينهما كما في قوله تعالى : ﴿ وَمَا أَهْلَكْنَا مِن قَـرْيَةٍ إِلاَّ لَهَا مُنذِرِينَ ﴾ [الشعراء : ٢٠٨] وإنما توسطت لتأكيد لصوق الصفة بالموصوف ، كما يقال في الحال : جاءني زيد عليه ثوب ، وجاءني وعليه ثوب "[١] ، بدا هذا في قوله :

لم تبق زاوية بجسم جميلة
إلا ومـرت فوقهـا عـرباتي
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٤]

---

١ " الكشاف " ٣: ٢٩٨

وقوله :

لم يبق طفل يا أبي إلا وجاء
[رسالة جندي في جبهة السويس ص ٤٥٦]

وقوله :

لم يبق فلاح على محراثه .. إلا وجاء
[رسالة جندي في جبهة السويس ص ٤٥٦]

في النماذج الثلاثة قصر موصوف على صفة ، قصر في الأول جسم الجميلة على مرور عرباته ، وفي الثاني قصر الطفل على المجيء ، وفي الثالث قصر الفلاح على المجيء أيضًا .

والتوكيد واضح في هذه النماذج ، لكن حاجته إلى زيادة الواو في هذه التركيبات كانت لسبب آخر يمكن أن يضاف إلى التوكيد ، وهو إقامة التفعيلة ، فهو في المناذج السابقة يسعى إلى تحقيق تفعيلة " متْفاعلن " والقصيدتان كما نرى من بحر الكامل ، ويجوز فيه تحويل التفعيلة " متفاعلن " إلى " متْفاعلن " بالإضمار ، وهذه التفعيلة تتكون من سببين خفيفين ووتد مجموع ، فالسببان الخفيفان يتحققان بـ إلاّ /٥/٥ ، ويبقى الوتد المجموع //٥ يحققه بالواو + المقطع الأول من الفعل وهو " مَرْ " في النموذج الأول ، و"جا " في النموذج الثاني والثالث .

٣- بـ ليس وسوى

لجأ نزار إلى القصر بـ (ليس + سوى) في ثلاثة مواضع .

و(ليس) في اللغة " لها أربعة أقسام: الأول أن تكون من أخوات كان فترفع الاسم وتنصب الخبر وأمرها واضح ، والثاني أن تكون من أدوات الاستثناء . ويجب نصب المستثنى بها، نحو: قام القوم ليس زيدًا ... الثالث أن تكون مهملة لا عمل لها، وذلك في نحو : ليس الطيب إلا المسك ... عند بني تميم . فإن إلا عندهم تبطل عمل ليس كما تبطل عمل ما الحجازية ... والرابع أن تكون حرفًا عاطفًا على مذهب الكوفيين ، ومن حجتهم قول الشاعر:

أين المفر، والإله الطالب ... والأشرم المغلوب، ليس الغالب

ولم يثبت كونها عاطفة، عند البصريين " [١]

---

١ الجنى الداني ص ٤٩٥ وما بعدها .

ممـــا سبق نجد أن معظم هذه الأقسام ، وتلك الأعمال لـــ " ليس " مختلف حوله ، فمنها ما هو رأي بني تميم ، ومنها ما هو للكوفيين دون البصريين ، وليس من بينها ما هو متفق عليه إلا القسم الأول ، وهو أن تكون من أخوات كان ، وتعمل عملها . وهذا هو ما يهمــنا هــنا أنها للنفي ، فهذا القسم هو الصالح ليكون استثنــاءً مفرَّغًا ، أما باقي الأقسام حتى وإن كانت شائعة فإنها لا تصلح لهذه الوظيفة .

ولا خـــلاف حول كونها من أخوات كان ، لكنه حدث خلاف بين النحويين في فعليتها أو حـــرفيتها ، يقــول ابن عقيل : " بدأ المصنف بذكر كان وأخواتها، وكلها أفعال اتفاقا إلا " ليس "، فذهب الجمهور إلى أنها فعل، وذهب الفارسي – في أحــد قوليه – وأبو بكـــر بن شقــير – في أحــد قوليه – إلى أنها حرف " (١)

أما عن " سوى " فلم يقف النحاة كثيرًا عندها ، إلا أنهم تعرضوا لها ضمنًا عند حديثهم عــن الألفــاظ الدالة على الاستثناء ، منها الاسمان " غير وسوى " ، وعنــدما يمثــلون يلجـــأون إلــــى مثيلتها " غير " ربما لأن إعرابها بعلامات ظاهرة ، فيسهل التمثيل بها وبيان حركتها ، بخلاف " سوى " التي علامة إعرابها مقدرة ، يقول ابن عقيل :" استعمل بمعنـــى " إلا " – فـــي الدلالـــة على الاستثناء – ألفاظ ، منها ما هو اسم ، وهو " غير، وســوى، وسوى، وسواء " ، ومنها ما هو فعل، وهو " ليس، ولا يكون " ومنها ما يكون فعــلا وحرفًا، وهو " عدا، وخلا، وحاشا " وقد ذكرها المصنف كلها. فأما " غير، وسوى، وســوى، وسواء " فحكم المستثنى بها الجر، لإضافتها إليه وتعرب " غير " بما كان يعرب به المستثنى مع " إلا " (٢)

١ شرح ابن عقيل على الألفية ١: ٢٦٢، وهي تشبه الحرف من وجهين: أولهما - دلالتها على ما يدل عليه الحرف فتدل على النفي كـ " ما " مثلا ، وأنها جامدة لا تتصرف كما أن الحرف جامد لا يتصرف ، وثانيهما - أن الأفعال تدل على حدث في زمان ، وهي لا تدل على الحدث أصلا، وما فيها من الدلالة على الزمان مخالف لما في عامة الافعال، فالافعال الماضية تدل على الزمان الذي انقضى، بينما هي تدل على نفي الحدث الذي دل عليه خبرها في الزمان الحاضر إلى أن تقوم قرينة تصرفه إلى الماضي أو المستقبل . وتشبه الفعل في قبولها لعلامات الفعل ، فيمكن أن يتصل بها تاء الفاعل فنقول : لست ، أو نا الفاعلين ، فنقول : لسنا ، وتقبل كذلك تاء التأنيث ، فنقول : ليست.

٢ " شرح ابن عقيل على الألفية " ١: ٦١٠

وفـــي المواضع الثلاثة التي استعمل فيها نزار هذه التركيبة لم يشذ عن المعنى الرئيس لـــ ليس ، في الموضع الأول يقول :

تراكَ عرفتَ
بأنيَ جئت لغير الكتاب
وأني لست سوى كاذبة
[شئون صغيرة ص ٣٨٢]

فقد قصرها على الكذب من باب قصر موصوف على صفة .

والأبـــيات على بحر المتقارب ، وتفعيلته " فعولن " ، صنعها بسهولة حيث أسند ليس لتاء الفاعل فتصبح لست ، لتشكل وتدًا مفروقًا /ه/ يسبقه بمتحرك (ضمير النصـــب في اسم أن) فتصبح التفعيلة يَ لست = //ه/ وهي فعولُ ، ثم يبدأ التفعيلة الجديدة بـــ سوى التي تمـــثل وتـــدًا مجموعًا ويتبعه بالمقطع الأول من الكلمة التالية (التي هي مضاف إليه) كا والتـــي تـــشكل سببًا خفيفًا /ه ، فيكون المجموع من سوى + المقطع كا = //ه/ه ، وهي فعولن .

وفي الموضع الثاني يقول :

كتبي التـــي أحببتها وقرأتها
ليست سوى ورقٍ وحبر جامدٍ
[الحسناء والدفتر ص ٤٨١]

فقد قصر هنا كتبه على الورق والحبر الجامد ليبين عدم جدواها ، وضرورة عدم الاغترار بها أو تصديقها ، وهذا القصر من باب قصر الموصوف على الصفة

وفي الموضع الثالث يقول :

أشعر في قرارتي
...
أن انتصاراتي التي أزعمها
ليست سوى هزيمة
[يوميات قرصان ص ٤٩٤]

حـــيث قصر انتصاراته المزعومة على كونها هزيمة لبيان مدى قسوة الحقيقة ومرارتها ، والقصر هنا أيضًا من باب قصر موصوف على صفة .

وتوظيفه لهذا التركيب القصري في الموضعين الأخيرين توظيفًا رائعًا ؛ لأنه أحسن صنعًا فـــي خلقـــه نبـــرة موسيقية جميلة من هذين العنصرين ، بأن أتبع الفعل ليس بتاء التأنيث فأصـــبحت ليـــست وتمـــثلها موسيقيًا سببان خفيفان /٥/٥ ، وبعدها سوى التي تمثل وتدًا مجمـــوعًا //٥ ، ويكون مجموعهما ببساطة /٥/٥//٥ أي متْفاعلن أو مستفعلن ، وتلك هي تفعـــيلة الكامـــل فـــي " الحـــسناء والدفتر " أو الرجز في " يوميات قرصان " . فنزار في اســـتخدامه لهذا التركيب أراد التوكيد والحصر ، لكنه لم ينس أن يستخرج منه هذا الجانب الموسيقي ، والذي لاحظه وشكّل التفعيلة بسهولة ويسر من اجتماعهما معًا .

٤- بـ ما وإلا

لجأ إلى هذه التركيبة في موضعين اثنين .

يتعـــرض المـــرادي إلـــى ما ومعانيها بقوله : " لفظ مشترك؛ يكون حرفًا واسمًا . فأما ما الحـــرفية فلهـــا ثلاثة أقسام : نافية ، ومصدرية، وزائدة . فالنافية قسمان : عاملة ، وغير عاملـــة . فالعاملة هي ما الحجازية ، وهي ترفع الاسم، وتنصب الخبر عند أهل الحجاز. قيل : وأهل تهامة . قال صاحب رصف المباني : أهل الحجاز ونجد. وإنما عملت عندهم، مع أنها حرف لا يختص، والأصل في كل حرف لا يختص أنه لا يعمل، لأنها شابهت ليس فـــي النفـــي، وفي كونها لنفي الحال غالبًا، وفي دخولها على جملة اسمية. ولعملها عندهم شـــروط : الأول تأخر الخبر. فلو تقدم بطل عملها . والثاني بقاء النفي. فلو انتقض النفي بـــ إلا بطل العمل . كقوله تعـــالى ﴿ وَمَا مُحَمَّدٌ إِلاَّ رَسُولٌ ﴾ [من ١٤٤ آل عمران] . وروي عـــن يونس، من غير طريق سيبويه، إعمال ما في الخبر الموجب بـــ إلا. واستشهد على ذلك بعض النحويين، بقول مغلس :

وما حق الذي يعثو نهارًا ... ويسرق ليله، إلا نكالا

الثالث فقد " إنْ " . فلو وجدت إن بعد " ما " بطل عملها، نحو: ما إن زيد قائم " [١]

إذن فالنفـــي أشـــهر وظائف " ما " ، وهي من أخوات ليس ترفع الاسم وتنصب الخبر بالشروط التي ذكرناها ، وإذا سبق الخبر بـــ " إلا " يجوز عندئذ إلغاء عملها ورفع الخبر ، ويجوز إعمالها ونصب الخبر ، فما بعد " إلا " يجوز رفعه أو نصبه .

وعند العودة إلى النموذجين الذين يعبران عن هذا الشكل ، نجد أولهما قوله :

---

١ " الجنى الداني " ص ٣٢٢ وما بعدها

ما أنت ، حين أريد .. إلا لعبةٌ بلهاء .. تحت فمي وضغط ذراعي

[مصلوبة النهدين ص ١٧٣]

حيث قصرها على كونها لعبة بلهاء ، والقصر هنا من باب قصر موصوف على صفة .

وهنا نجد أنه ألغى عمل " ما " وجاء بالخبر موفوعًا .

وثانيهما في قوله :

ما المصابيـح التي تغلي على فتحتـي عينيك إلا فِكَـري

[٢٢نيسان ص ٢٦٥]

حـيث قصر المصابيح التي تغلي على فتحتي عينيها ، أي هذا البريق المشع منهما قصره على كونه أفكاره ومن صنعه ، والقصر هنا أيضًا من باب قصر موصوف على صفة .

ونلاحظ هنا أضاف الخبر إلى ياء المتكلم فقدَّر الحركة .

ولجـأ بعد ذلك إلى أربع صور استخدم كل واحدة منها مرة واحدة ، وتحدثنا عن مفردات كل منها وهذه الصور هي :

(لم + سوى) في قوله :

وتطلّعتُ فلم ألمـح سوى طبعة الحمرة في فنجانها

[في المقهى ص ٣٧]

حيث نفى بـ " لم " الفعل المضارع فحوّل زمنه إلى الماضي ، وهذا هو العمل الرئيس لـ لم .

وهنا قصر النظر على طبعة الحمرة ، والقصر هنا من باب قصر موصوف على صفة .

(ليس + إلا) في قوله :

ماذا يقـولُ ؟ يقـولُ :

ليس لسيدي إلا التراب

[ساعي البريد ص ٢٩١]

واستخدم ليس كفعل ناسخ من أخوات كان وقصر الاسم المؤخر ، هنا توكيد إضافي فوق القصر ، بتقديم الخبر شبه الجملة على الاسم المعرفة .

هـنا قـصر ملكـية سـيده على التراب ، والقصر هنا للمبتدأ من باب قصر صفة على موصوف .

(لا + سوى) في قوله :

يبني لي قصرًا من وهمٍ   لا أسكن فيه سوى لحظات

[كلمات ص ٣٨٩]

واستخدم هنا " لا " نافية للفعل المضارع ، والمختص فيها هو ظرف الزمان .

وهنا قصر السكن على كونه في لحظات ، قصر موصوف على صفة .

(لا + غير) في قوله :

وأدير مفتاح الحريم فلا أرى   في الظل غير جماجم الأمواتِ

[الرسم بالكلمات ص ٤٦٥]

استخدم هنا لا أيضًا نافية للفعل المضارع ، والمختص هو المفعول به .

وهنا قصر للرؤية ــ بعد استعراض تاريخه النسائي ــ على جماجم الأموات لبيان قسوة ما وصل إليه حاله من وحدة يجتر فيها تاريخه ومغامراته ، فلا يجده قادرًا على شيء ، وكأن هــذا الماضـــي يطل برأسه لينتقم منه ويقتص على ما فعله ، والقصر هنا من باب قصر موصوف على صفة .

خامسًا: التوكيد بقد

ما يهمنا في هذا المبحث من معاني " قد " معنى الحرفية ، فقد تكون اسمًا بمعنى حسب ، وقد تكون اسم فعل بمعنى كفى ، وذلك كله لا يؤدي وظيفة التوكيد التي يتناولها هذا المبحث ، يقول المرادي في حرفيتها : " وأما قد الحرفية فحرف مختص بالفعل ، وتدخل على الماضي بشرط أن يكون متصرفًا، وعلى المضارع بشرط تجرده من جازم وناصب ، وحرف تنفيس. واختلفت عبارات النحويين في معنى قد. فقيل: هي حرف توقع. وقيل: حرف تقريب " (١)

ويؤكد ابن فارس معنى التوقع مع الماضي بقوله : " قَدْ - جواب لمتوقَّع، وهي نقيضُ " ما " التي للنفي، وليس من الوجه الابتداء بها إلا أن تكون جوابًا للمتوقع، وقوله جل وعزّ: " قد أفلح المؤمنون " على هذا المعنى، لأن القوم توقعوا علمَ حالهم عندَ الله تبارك اسمه فقيل لهم: " قد أفلح المؤمنون " والحقيقةُ ما ذكرناهُ " (٢)

ومن معانيها التي تهمنا هنا معنى التحقيق أي التوكيد ، يقول المالقي : " اعلم أن قد حرف إخبار ، إلا أنها أبدًا تلزم الفعل ماضيًا أو مضارعًا ، فتكون مع الماضي حرف تحقيق نحو قولك : " قد قام زيد " في تقدير جواب من قال : هل قام زيد أو لم يقم ، فـ قد في تقدير الجواب حققت القيام " (٣) .

ويؤكد هذا المعنى أيضًا ابن هشام في معرض ذكره لمعاني قد " الخامس التحقيق ، نحو : ﴿ قَدْ أفلحَ من زكّاها ﴾ [٩ الشمس] وقد مضى أن بعضهم حمل عليه قوله تعالى ، ﴿ قد يعلمُ ما أنتم عليه ﴾ [من ٦٤ النور] قال الزمخشري : دخلت لتوكيد العلْم، ويرجع ذلك الى توكيد الوعيد، وقال غيره في ﴿ ولقدْ علمتمُ الذين اعتدوا ﴾ [من ٦٥ البقرة] : " قد "

"وتكـــون مـــع المضارع حرف توقع تارة.وهو الكثير فيها ، كقولك : قد يقوم زيد في تقدير جواب من قـــال : هل يقوم زيد أو لا يقوم ؟ فإذا قلت في تقدير الجواب : قد يقـــوم أدخلـــت الاحـــتمال وتوقعت القيام "[1] ، فـــ " قد " تأتي إذن للتوكيد أو التحقيق قبل الفعل الماضي ، وللتوقع قبل المضارع .

وعند النظر إلى النماذج موضع الدراسة وتوظيف نزار لهذه الأداة ، نجده جاء بها قبل الفعـــل الماضي للتوكيد وتحقيق المعنى ، وتكررت هذه الأداة لدية في أربعة مواضع ، أي أن نسبة استخدامه لها مفردة كأداة من أدوات التوكيد بلغت ٢,٥% من إجمالي استخدامه لـــصنور التوكـــيد ، وهي نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بباقي أشكال التوكيد وأدواته عنده .

والتوكيد ظاهر بوضوح في النماذج الثلاثة الأولى ، أولها قوله عن عين المحبوبة :

قد سكن الشيطان أحداقَها   وأطفأت شهوتُها عقلها

[هرة ص ٢٤٣]

وثانيها قوله على لسان فتاته مخاطبة أمير النفط الذي يراودها :

كهوف الليل في باريس قد قتلت مروءاتك
على أقدام مومسـة هنـاك دفنت ثاراتِك

[الحب والبترول ص ٤٤٨]

وثالثها قوله لفتاته مستعرضًا عنتريته وفحولته :

أنا .. أنا .. بانفعـالاتي وأخيلــتي
تراب نهديك قد حوّلته ذهبا مدخل

[الرسم بالكلمات ص ٤٦٣]

وفي الموضعين الأخيرين ربما نلمح معنى آخر من معاني " قد " وهو معنى التقريب ، أي تقريب الماضي من الحال[*] . أولها قوله إلى المحبوبة :

قد كان ثغرك مرة ربي فأصبح خادمي

[إلى أجيرة ص ٣٤٧]

والثاني قوله :

قل لي ـ ولو كذبًا ـ كلامًا ناعمًا   قد كاد يقتلني بك التمثالُ

[إلى تلميذة ص ٤٩١]

---

١ " رصف المباني " ص ٣٩٢

♠ ينظر ابن هشام " مغني اللبيب " ١: ١٧٠

سادسًا : التوكيد المعنوي

لجـأ نزار إلى التوكيد المعنوي في خمسة مواضع ، أي أن نسبته بلغت لدية ٥, ٢% من إجمالي استخدامه لوسائل التوكيد وأدواته . والتوكيد كما قلنا إما أن يكون بتكرير اللفظ ، وهـو مـا أطلق العلماء عليه اسم " التوكيد اللفظي " ، وإما أن يكون بتكرير المعنى لا اللفظ ، وهو ما أطلقوا عليه اسم " التوكيد المعنوي " ، وهو يأتي : إما لرفع توهم مضاف إلـى المؤكد ، ويكون بالنفس أو العين مضافتين إلى ضمير يعود على المؤكد ويطابقه في الـنوع والعدد ، نحو قولنا : " جاء زيد نفسه " فـ " نفسه " توكيد لـ " زيد "، وهو يرفع تـوهم أن يكـون التقدير " جاء خبر زيد أو رسوله " وكذلك " جاء زيد عينه ". وإما لرفع تـوهم عدم إرادة الشمول ، ويكون ذلك بـ كلا وكلتا مضافتين إلى ضمير للمثنى ، وكل وجمـيع مـضافتين إلى ضمير للجمع ، نحو: " جاء الطالبان كلاهما " ، و" تعرفت على الفتاتـين كلتـيهما " ، وفـي الجمع نقول : " جاء الطلبة كلهم " ، و" تعرفت على الرجال جميعهم" (١)

وعـند العودة إلى نماذج التوكيد المعنوي عند نزار نجده أكد في أربعة نماذج من الخمسة بـ " كل " وفي النموذج الخامس أكد بـ " جميع " .

التوكيد بـ كل :

أكد بها اسمًا ظاهرًا في موضعين ، أولهما قوله :

خيرات صدرك كلها من بعض بعض مواسمي
[إلى أجيرة ص ٣٤٧]

والثاني قوله :

فأين مضت تلك العـذوبة كلها وكيف مضى الماضي وكيف تبدلا ؟
[مرثاة قطة ص ٥٠٣]

لكننا نلاحظ أنه أكد بـ " كل " العذوبة ، وهي لفظ معنوي مفرد ، لا يتحقق فيه شروط اللفظ الجمع الذي يجوز تأكيده بـ كل أو جميع إلا إذا قصدنا أجزاء هذه العذوبة وأنواعها ، وما إلى ذلك مما يمكن تجزأته ، وذلك ما يقصده ابن عقيل بقوله : " يؤكد بكل وجميع ما كان ذا أجزاء يصح وقوع بعضها موقعه، نحو " جاء الركب كله، أو جميعه، والقبيلة كلها

---

١ يراجع " شرح ابن عقيل " ٢: ٢٠٦ وما بعدها ، " شرح الرضي على الكافية " ٢: ٣٥٨ وما بعدها ، الخصائص ١: ٢٦٧ وما بعدها .

أو جميعها، والرجال كلهم أو جميعهم، والهندات كلهن أو جميعهن " ولا تقول: " جاء زيد كله " (١).

والمعنى ذاته يؤكده الزمخشري بقوله : " ومتى أكدت بكل وأجمع غير جمع فلا مذهب لصحته حتى تقصد أجزاءه، كقولك قرأت الكتاب كله، وسرت النهار كله وأجمع "(٢) ، ويبدو ذلك جليًا في نصب كلَّه على التوكيد في قوله تعالى : ﴿ إِنَّ الأَمْرَ كُلَّهُ لِلَّهِ ﴾ [من ١٥٤ آل عمران] ، فالقاعدة إذن أن " التوكيد بهذه الألفاظ يستلزم أن يكون المؤكد إما جمعًا له أفراد ، وإما مفردًا له أجزاء " (٣) ، وأظن أن العذوبة في المثال السابق من النوع الثاني ، أي المفرد الذي له أجزاء .

أكد بـ " كل " كذلك ضميرًا في موضعين ، أولهما قوله :

قوافل الأقمار من رسمه
وما تبقى كله رسمي
[أنا محرومة ص ٣٥]

والثاني قوله :

إني أريحك من عناء رسائل
كانت نفاقًا كلها وتصنُّعا
[بريدها الذي لا يأتي ص ٥١٣]

حيث أكد في الجملة الأولى ضمير الرفع المستتر ، وهو فاعل الفعل " تبقى " ، وأكد في الجملة الثانية الضمير الرفع المستتر ، وهو اسم كان ، وقد أكدهما مباشرة دون الحاجة إلى ضمير منفصل كما هو الشأن مع النفس والعين(*) ، وذلك يجوز مع كل وجميع .

لكن الملاحظ أنه فصل في الجملة الثانية بين التوكيد والمؤكد بمعمول الفعل (خبر كان) .

١" شرح ابن عقيل ٢: ٢٠٨

٢ " المفصل في صنعة الإعراب " تحقيق د. علي أبو ملجم دار مكتبة الهلال ببيروت ط١ سنة ١٩٩٣م ص١٤٧.

٣ إلياس ديب " أساليب التأكيد في اللغة العربية " دار الفكر اللبناني ط١ سنة ١٩٨٤ ص ١٣

* إذا أكد الضمير المرفوع توكيدًا معنويًا بالنفس أو العين فلا بد من توكيده أولا بضمير رفع منفصل ، تقول : زيد ذهب هو نفسه وعينه، والقوم حضروا هم أنفسهم وأعيانهم، والنساء حضرن هن انفسهن وأعيانهن، ، وأما المنصوب والمجرور فيؤكدان مباشرة ، تقول : رأيته نفسه ومررت به نفسه ، وكذلك عند توكيد الضمير بكل وجميع فلا يشترط التوكيد أولا بضمير منفصل .

التوكيد بـ جميع : أكد بها في موضع واحد ، وهو قوله :

لم تستطيعي - بعدَ - أن تتفهمي
أن الرجـــالَ جميــعَهم أطفـــال
[إلى تلميذة ص ٤٩١]

حـــيث أكـــد الاسم الظاهر " الرجال " وهو اسم لجمع له أجزاء ، فلا خلاف حول إمكانية توكيده بــ " جميع " . وأرى أنه فضّل جميع في هذه الجملة لأنهـــا أكثر مناسبـــة للتفعيلة " متَفاعِلن " ، وهي تفعيلة الكامل المقبوضة ، لكن هذه التفعيلة ما كانت لتتحقق إذا لجأ إلى اللفظ البديل ، وهو " كل " .

سابعًا : التوكيد بإن واللام

" الـــلام " تأتي مع " إن " لزيادة التوكيد ، يقول الخطيب القزويني : وإذا كان غرض المخبر بخبره إفادة المخاطب أحد الأمرين فينبغي أن يقتصر من التركيب على قدر الحاجة فـــإن كـــان المخاطـــب خالي الذهن من الحكم بأحد طرفي الخبر على الآخر والتردد فيه اســـتغنى عـــن مـــؤكدات الحكم ، كقولك : جاء زيد وعمرو ذاهب، .. وإن كان متصور الطـــرفية متـــرددًا في إسناد أحدهما إلى الآخر طالبًا له حسن تقويته بمؤكد كقولك: لزيد عارف، أو إن زيدًا عارف، وإن كان حاكمًا بخلافه وجب توكيده بحسب الإنكار فتقـــول : " إنـــي صـــادق " لمن ينكر صدقـــك، ولا يبالغ في إنكاره، و"إني لصادق " لمن يبالغ في إنكاره " [١]

وهـــذه اللام هي لام الابتداء ، لكنها مع وجود " إن " تأخرت أو تزحلقت لعدم جواز توالـــي أداتـــين من أدوات التوكيد ، ويعلل الرماني تأخيرها وعدم تأخير " إن " بقوله : " وكانت اللام أولى بذلك لأنها غير عاملة وإن غاملة ، فكان تقديم العامل أولى " [٢] .

يقـــول المـــرادي فـــي استعراضه لمعاني اللام : " القسم الرابع: لام الابتداء. وهي اللام المفـــتوحة، في نحو: لزيدٌ قائمٌ . وفائدتها توكيد مضمون الجملة. قال الزمخشري وغيره: ولا تدخل إلا على الاسم، والفعل المضارع . ومثلوا دخولها على المضارع ، بقوله تعالى

١" الإيضاح في علوم البلاغة " ص ١٣، ١٤
٢ كتاب معاني الحروف " ص ٥١

﴿ وإن ربَّـك لَيَحكُم بَيْنَهُم ﴾ وهو صحيح، لأن اللام الداخلة في خبر إن هي في الأصل لام الابتداء " (١) .

" وأما دخول هذه اللام على الأسماء في بعض المواضع كقولك : " إن في الدار زيدًا " ، وقول الله عز وجل : ﴿ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَعِبْرَةً لِّمَن يَخْشَى ﴾ [٢٦ النازعات] وما أشبه ذلك .

فقــد قلــنا إن أصل دخولها كان في أول الكلام كما شرحنا ، فلما تقدم الخبر وقع اسم إن موقع خبرها جاز دخول اللام عليه لزوال العلة التي من أجلها لم تدخل عليه ، وهي الجمع بين مؤكدين في مكان واحد " (٢)

وعــند العودة إلى النماذج التي لجأ فيها نزار لهذه التركيبة اللغوية نجده يستخدمها في موضعين اثنين ، أي أن نسبة استخدامه له ١% . ، الأول قوله :

إني لأرفض أن أكون مهرّجًا
قزمًا .. على كلماته يحتـال
[إلى تلميذة ص ٤٩١]

والثاني قوله :

إني لأقرأ ما كتبتِ فلا أرى
إلا البرودةَ والصقيعَ المفزعا
[بريدها الذي لا يأتي ص ٥١٢]

ونلاحظ من النموذجين ما يلي :

ـ بالنسبة للصياغه نرى أنه لم يخرج عن الاستعمال الشائع لـ إن واللام ، وهو أن تدخل علــى خبر إن وهو هنا جملة فعلية فعلها مضارع ، ويؤكد ابن هشام شيوع هذا الاستخدام بقوله :" وتدخل باتفاق في موضعين؛ أحدهما: المبتدأ نحو: ﴿ لأنتمْ أشدُّ رهبةً ﴾[من ١٣ الحج] والثانــي بعــد إنّ، وتدخل في هذا الباب على ثلاثة باتفاق: الاسم، نحــو: ﴿إنَّ ربي لسميعُ الدعاءِ ﴾ [من ٣٩ إبراهيم] ، والمضـــارع لشبهـــه به ، نحــو: ﴿ وإنّ ربكَ ليحكمُ بينهمْ ﴾ [من ١٢٤ النحل]، والظــرف نحــو: ﴿ وإنكَ لعلى خلقٍ عظيم ﴾ [٤ القلم] (٣) .

---

١ " الجنى الداني " ص ١٢٤

٢ " كتاب اللامات " لأبي القاسم عبد الرحمن بن إسحق تحقيق : مازن المبارك دار الفكر ـ دمشق ط٢ سنة ١٩٨٥م ص ٧٧

٣ " مغني اللبيب " ١: ٨٥

ـ أنه لجأ إليها بعد " إن " في النموذج الثاني لهدف آخر غير التوكيد ؛ ذلك أن المعنى أو السياق كان لا يستدعي التوكيد بهذا الشكل المكثف ، فلا أجد سببًا لتوكيد قراءته لكل ما كتبه ، لأنه لا يوجد داعٍ يستوجب الشك أو الإنكار من جانب المتلقي في هذه الحقيقة .

ربما كان الشك والإنكار في اعتباره لكل ما كتبه برودة وصقيعًا ، فدفع هذا الإنكار بالنفي والاستثناء ، أما قراءته لما كتبه فتلك حقيقة كان من الأنسب أن تعرض بأسلوب خبري خالٍ من المؤكدات ، وذلك ما جعلني أجزم بأن يكون لجأ لهذه التركيبة لهدف عروضي وهو صنع تفعيلة الكامل " متَفاعلن " من إنَّ والضمير = سببين خفيفين /٥/٥ ، ثم يتبعهما باللام التي تمثل متحركًا وبعدها همزة المضارعة المتحركة مع ساكن الصوت الأول من الفعل لَأَقْ = وتدًا مجموعًا //٥ .

ثامنًا : التوكيد بالقسم

أسلوب القسم يتكون من جملة القسم وجملة جواب القسم ، وجملة القسم تشتمل على فعل دال على القسم نحو : أقسم أن أفعل كذا ، أو أقسم بالله أن أفعل كذا ، ويحذف الفعل إذا كان المقسم به مسبوقًا بأداة القسم ، وهي على التوالي الباء والواو والتاء ، نقول : بالله لقد عاد زيد ، أو ورب الكعبة لقد فاز عمرو ، أو تالله لينتقمن الله من الظالمين .

وفي هذا الترتيب للأدوات حكمة ، لأن الباء هي الأصل فيها ، ثم الواو ، ومن بعدها تأتي التاء ، يفصل هذا الكلام الزمخشري بقوله عن معاني الواو : " وواو القسم مبدلة عن الباء الإلصاقية في : أقسمت بالله ، أبدلت عنها عند حذف الفعل ، ثم التاء مبدلة عن الواو في " تالله " خاصة ، فالباء لأصالتها تدخل على المضمر والمظهر ، فتقول : بالله ، وبك لأفعلن كذا ، والواو لا تدخل إلا على المظهر لنقصانها عن الباء ، والتاء لا تدخل من المظهر إلا على على واحد لنقصانها عن الواو " [1]

وعند العودة إلى نماذج القسم عند نزار في العينة المختارة نجد أنه لجأ إليه في موضعين ، أي أن نسبة استخدامه لهذا الأسلوب يبلغ لديه ١% من بين وسائل التوكيد الأخرى ، الأول جاء في قوله :

---

١ " المفصل " ص ٣٨٣ ، وينظر كذلك " كتاب معاني الحروف " ص ٦١ ، " رصف المباني " ص ٤٢٠ ، " الصاحبي " ص ١٥٦

والله إن سألتنـي نجمـــة
قلعتها من أفقِها .. فاطلبي
[على الغيم ص ٩٩]

والثاني جاء في قوله :

والله لو بحتُ بأي حـــرفٍ
تكدّس الليلكُ في الدروبِ
[حبيبتي ص ٢٥٠]

ونلاحظ على هذين النموذجين ما يأتي :

ــ استخدم نزار فيهما الواو وأقسم بالله ، وهنا لم يشذ عما هو شائع في القسم .

ــ ربما خرج نوعًا ما عما هو شائع في استخدامه جملة جواب القسم في النموذجين جملة شرطية ؛ وذلك لأن الشائع أن تكون جملة جواب القسم جملة خبرية .

ومـــن وســـائل التوكـــيد الـــنادرة لديـــه ، والتي لم ترد إلا مرة واحدة ، أي أن نسبة استخدامه لها ٥, %

التوكيد بإن+قد

ظهر هذا التركيب في قوله :

إن كفرتِ سيدتي
بعهـــدي الوثيـق
فقـــل لها إنك قـد
رضعتِ من عروقي
[مانيكور ص ٢٢٠]

تحدثنا عن مفردات هذه التركيبة : " إن وقد " وطريقة التوكيد بهما والجمع بينهما هنا للـــزيادة في درجة التوكيد ، بأن أكد الاسم بعد إن ، وجاء بخبره جملة فعلية فعلها ماض أمكن توكيده بقد ، وذلك فيما أرى هو الشكل أو الصيغة المتعارف عليها للجمع بين إن وقد فـــي جملة واحدة ، يبدو ظاهرًا أنه لا بد من تأخير أحدهما وترك الآخر يتصدر الجملة ، فتصدرها العامل منهما ، وهو " إن " بالطبع ، وتأخر الذي ليس له عمل نحوي في الجملة ، والـــشأن فـــي ذلك كالشأن في تأخير لام الابتداء وتقديم إن عند الجمع بينهما . لكن من الناحية العملية أراها تختلف عن ذلك التأويل ؛ حيث كانت الجملة قبل التوكيد : فقل لها : رضـــعتِ من عيوني ، ثم كان التوكيد للفعل بـــ قد = فقل لها : قد رضعتِ من عيوني ، وكـــان يمكن أن يزيد التوكيد باللام فيقول : فقل لها : لقد رضعت من عيوني دون الحاجة

إلــى الفــصل ، ولكــنه أراد التوكــيد بــإن فتطلب ذلك اسمًا لها فكان لا بد من إظهار ضــمير الرفع المستتر في الفعل [أنتِ] وقلبه إلى ضميرٍ متصل ، فكانت الكاف = إنكِ قد رضعتِ .

التوكيد باللام

في قوله :

لأخافُ تأكلك الحروف
بجبهتي فتجنبيني
[لن تطفئي مجدي ص ٣٢٧]

هــنا أكد الجملة بلام الابتداء التي أدخلها على الفعل المضارع ، وذلك يجوز وذكرناه من قبل ، ونؤكده هنا بقول المالقي عن معاني اللام المفردة : " القسم الرابع : غير الزائدة غيــر العاملة أن تكون للتأكيد أي لتمكين المعنى في النفس ، ولها في ذلك ثلاثة مواضع ، الموضــع الأول : أن تدخل للابتداء في المبتدأ وما حل موضعه من الفعل المضارع له ، فالمبتدأ نحو قولك : لزيدٌ قائمٌ ولعبد الله خارجٌ ، والفعل المضارع نحو لَيقوم زيدٌ " [١]

التوكيد باللام + قد

في قوله :

" لقد أحبت شاعرًا "
وتمضغ النساء في المدينة القديمه ..
قصتنا العظيمه
[ثمن قصائدي ص ٤٩٨]

في هذا المثال اجتمعت اللام وقد وهذه اللام في " لقد " ليست لام الابتداء بل هي فرع مــنها ، فهــي لام القسم ، يقول الرماني : ومن لام الابتداء قولك : لعمرك ، وتكون اللام جــوابًا للقــسم ، وتلزمها إحدى النونين ، وذلك نحو قولك : لتخرجن ... وإذا دخلت لام القسم على الفعل الماضي كانت معها قد كقولك : والله لقد قام زيد"[٢] .

---

١ " رصف المباني " ص ٢٣١
٢ " كتاب معاني الحروف " ص ٥٤

التوكيد بـبل

في قوله :

نوار مر عليك وانفتحتْ
أزراره ، لا فيك بل فيّا
[يا بيتها ص ٢٧٦]

يـدخل هذا النوع من العطف ضمن الصور المختلفة لأسلوب القصر ولقد تعرضنا لها فـي بدايـة هذا المبحث ، و" بل " حرف عطف يشرك ما بعده مع ما قبله في الإعراب ، ولكـن لا يـشركه في المعنى ، بل تقرر الحكم لما قبله وتثبت نقيضه لما بعده ، ومن هنا جـاء معنى التخصيص والتوكيد ، وقد تعطف جملة على جملة ، أو ومفردًا على مفرد ، وذلـك مـا يهمـنا هنا ، " فإن كان بعد نفي نحو: ما قام زيد بل عمرو، أو نهي نحو: لا تـضرب زيدًا بل عمرًا، فهو لتقرير حكم الأول، وجعل ضده لما بعده . ففي المثال الأول قرر نفي القيام لزيد ، وأثبته لعمرو. وفي المثال الثاني قرر النهي عن ضرب زيد، وأثبت الأمر بضرب عمرو" (١) وهنا يؤكد تأثير فصل نوار لا على المحبوبة بل عليه هو .
والعطف هنا كما نرى عطف مفرد على مفرد ، والمفرد هنا هو ضمير الجر ، ولا يعطف علـيه مباشـرة ، بل لا بد من إعادة عامل الجر كما في قولنا : " مررت بك وبزيد " ولا يجـوز " مـررت بـك وزيـد " (٢) وذلـك ما فعله نزار أن كرر حرف الجر" في " قبل المعطـوف وهو ضمير الجر المتصل للمتكلم [الياء] ، وهو في هذا الاستخدام لم يخرج عن اللغة المعيارية ، ولم يشذ عليها .

التوكيد بالمصدر

المـصدر : هو اسم الحدث الجاري على الفعل ، كضَرْب وإكرام (٣) ، وهناك خلاف كبير بين الكوفيين والبصريين حول أصل الاشتقاق أهو المصدر أم الفعل ، فـ " ذهب الكوفيون إلـى أن المصدر مشتق من الفعل وفرع عليه .. والبصريون أن الفعل مشتق من المصدر وفرع عليه " (٤) .

---

١ الجنى الداني ص ٣٩، ويمكن مراجعة " بل " في : رصف المباني ص ١٥٣ ، وكتاب معاني الحروف ص ٩٢
٢ يراجع " شرح ابن عقيل على الألفية " ٢: ٢٣٩
٣ ابن هشام " شرح شذور الذهب " تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الفكر القاهرة ص ٣٨١
٤ ابن الأنباري أبو البركات بن أبي سعيد " الإنصاف في مسائل الخلاف " تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، سنة ١٩٥٣م ، المسألة رقم ٢٨ ١: ٢٣٥

وحسمًا لهذا الخلاف أعيد وأكرر أن جذر الكلمة هو أصل اشتقاق الفعل الماضي والمصدر .

ويكون المصدر مؤكدًا إذا كان مفعولا مطلقًا ، لذلك يعرف ابن عقيل المفعول المطلق بأنه المصدر المنتصب توكيدًا لعامله ، أو بيانًا لنوعه أو عدده ، نحو " ضربت ضربًا، وسرت سير زيد، وضربت ضربتين " (١) وما يهمنا من المفعول المطلق النوع الأول المؤكد لعامله (*) .

وشرط المفعول المطلق أن يكون مشتقًا من لفظ فعل مذكور ، نحو: أكل محمد الطعام أكلا أو نام نومًا ، أو مصدر ، نحو : ضربك الطفل ضربًا يؤلمني ، أو وصف ، نحو : أنا الضارب اللص ضربًا ، وقد يشتق من لفظ فعل محذوف " ومنه قولهم سقيًا ورعيًا وخيبة وجدعًا وعقرًا وبؤسًا وبعدًا وسحقًا وحمدًا وشكراً لا كفرًا وعجبًا" (٢) ، وأما المصدر النائب عن المفعول المطلق فلنيابته شروط سنتناولها بعد الحديث عن المفعول المطلق .

" ولا يجوز تثنية المصدر المؤكد لعامله، ولا جمعه، بل يجب إفراده، فتقول: " ضربت ضربًا "، وذلك لانه بمثابة تكرر الفعل، والفعل لا يثنى ولا يجمع " (٣) .

وعند العودة إلى شعر نزار والنماذج التي اقتطفناها من التوكيد ، نراه يلجأ إلى المفعول المطلق في موضع واحد ، وهو قوله :

هذا غلافي القرمزي
يكاد يلتهب التهاب
[ساعي البريد ص ٢٩٠]

ونلاحظ في هذا النموذج ملحوظتين :

أولهما : أنه لجأ اضطراريًا إلى تسكين المفعول المفعول المطلق " التهاب " وكان حقه النصب ، وسكنه لتحقيق القافية ، هذا التسكين ربما أفسد قيمة التوكيد فيه حيث أشعرنا أن الكلام مبتور ، وربما بحث القارئ في السطر التالي عن تكملة له .

---

٢ شرح ابن عقيل ١: ٥٥٧

* من العلماء من يرى أن المفعول المطلق بكافة أشكاله من شأنه توكيد العامل ، فيختص به فقط النوع الأول ، بينما يضاف إلى هذا العمل بيان النوع أو العدد في النوعين الآخرين . راجع " أساليب التوكيد في اللغة العربية " إلياس ديب دار الفكر اللبناني ط١ تشرين الأول سنة ١٩٨٤م ص ١٣٨، وهذا الرأي لا يمكن القول به لأنه يتنافى مثلا مع قول الرضي عن المفعول المطلق المؤكد : المراد بالتأكيد المصدر الذي هو مضمون الفعل بلا زيادة شئ عليه، ومن وصف أو عدد (شرح الرضي على الكافية ١: ٢٩٨) فالمبين للنوع أو العدد إذن لا يصح أن يكون مؤكدًا أو عددًا .

٣ " المفصل في صنعة الإعراب " ص ٥٦

٤ " شرح ابن عقيل " ١: ٥٦٢

وثانـيهما : أنـه أكـد به فعلا ممسبوقًا بفعل من أفعال المقاربة ، فوجود هذا الفعل أصلا يتنافـى مـع عمـل التوكيد ، فعامل التوكيد ضعف إذن من ناحيتين ، الأولى من تسكين المفعول المطلق ، والثانية من تصدر الجملة بفعل مساعد يدل على المقاربة ، فكيف لي أن أؤكد فعل لم يتأكد حدوثه بالفعل ؟!

التوكيد بالنائب عن المفعول المطلق (١)

وهـناك ألفاظ تنوب مناب المصدر وتعامل معاملته في التوكيد لعلاقة بينها وبينه ، وذلك بـأن يكون اللفظ المستخدم مرادفًا للمصدر ، نحو : فرحت جزلا ، أو وصفًا له ، نحو : تتقدم الصناعة سريعًا ، أي تقدمًا سريعًا ، أو نوعه ، نحو : عاد الجندي القهقري ؛ وجلس القرفـصاء ، أو آلـته كقولـنا : ضربت اللص سوطًا أو قذيفة ، أو الإشارة إليه ، نحو : ضربته هذا الضرب ، أو ضميره ، نحو " ضربته زيدا " أي : ضربت الضرب ، أو عدده ، نحو : ضربته عشرين ضربة ،أو لفظة كل أو بعض أو ما شاكلهما مضافة إلى المصدر نحو : أحببته كل الحب ، وكرهته بعض الكره .

وعند العودة إلى نماذج التوكيد لدى نزار نلاحظ أنه لجأ إلى التوكيد بنائب المفعول المطلق في موضع واحد ، وهو قوله على لسان محبوبته :

تمنيت كل التمني
صديقي .. لو أني
أظل .. أظل عليلة
لتسأل عني
[شئون صغيرة ص ٣٨٠]

نلاحـظ أنـه اسـتخدم " كـل " وأضافها إلى المصدر ، وهو في ذلك لم يخرج عن الاسـتخدام الشائع للنائب عن المفعول المطلق ، أو لم يخرج عن أشكاله المعهودة وأنواعه المتعارف عليها .

التوكيد بحرف الجر الزائد

لجأ نزار إلى التوكيد بالباء الزائدة في موضع واحد ، وهو قوله :

عودي لأمك .. ما أنا بحمامةٍ   فغريزة الحيوان تحت قناعي
[مصلوبة النهدين ص ١٧٣]

---

١ يمكن مراجعة هذا المبحث في : " شرح ابن عقيل " ١: ٥٦١ ، و" المفصل " ص ٥٥

والباء تزاد للتأكيد ، يقول ابن هشام عن حروف الجر الزائدة : والزائد إنما دخل في الكلام تقويه له وتوكيدًا، ولم يدخل للربط " [١]

ويذكر المالقي عن معاني الباء الزائدة " من مواضع زيادة الباء الموضع الثالث : خبر ما ، نحو قولك : ما زيد بقائم ، قال الله تعالى ﴿ وما هُم بمؤمنين ﴾ [من ٨ البقرة] ، وقوله تعالى : ﴿ وما ربُّكَ بِظَلَّامٍ للعَبيد ﴾ [٤٦ فصلت] [٢]

أما الرماني فإنه يذكرها بشيء من التفصيل بقوله : " وتزاد مع حرف النفي كقولك : ما زيدٌ بقائم ، وليس عبد الله بخارجٍ ، وفي زيادتها هاهنا ثلاثة أوجه : أنها دخلت لتوكيد النفي ، ... ، فجاءوا بالباء لتكون إشعارًا بأن أول الكلام نفي ، وهذا قول عامة البصريين ، والثاني : أن الخبر لما بَعُد بعد حرف النفي جاءوا بالباء ليوصلوه بها إلى حرف النفي ، والثالث أن النفي إنما يقع عن إيجاب ، فكان قولك : " ما زيدٌ قائمًا " جواب من قال : إن زيدًا قائم ، فإن قال : إن زيدًا لقائم ، قلت أنت : ما زيدٌ بقائم ، فالباء بإزاء اللام وما بإزاء إن " [٣] .

وخلاصة هذه الأقوال أنها للتوكيد سواء مع طول الكلام أم مع قصره ، ومع تقدير استفهام عن جملة بإن واللام أم مع عدم تقديره .

ونزار في استخدامه لها زائدة لم يخرج عن الشكل أو الهدف الذي قرره لها العلماء ، ولم يشذ عن طريقتهم في استخدامها .

---

١ " مغني اللبيب " ١: ١٦٦

٢ " رصف المباني " ص ١٤٨

٣ " كتاب معاني الحروف " ص ٤١

المبحث الثاني: الأنماط الجديدة

لجأ نزار إلى بعض الأشكال اللغوية التي أراد بها توكيد معناه ، وهي ليست من الطرق المعتادة في اللغة المعيارية ، حيث نجده يلجأ إلى هذه الطرق الجديدة التي سنتناولها بالتفصيل في الصفحات التالية في ستة وثلاثين موضعًا ، أي أن نسبة التجديد لديه في هذا المجال تبلغ ١٨% .

من هذه الأنماط غير التقليدية للتوكيد :

أولا- التوكيد بالتجانس اللفظي

ورد التوكيد بالتجانس اللفظي لديه في أربعة وعشرين موضعًا ، أي أن نسبة استخدامه لهذا العنصر بلغت ١٢ % . وهذا النوع من التجانس اللفظي يختلف عما هو شائع لدى علماء البلاغة باسم المجانسة أوالجناس والتجانس ، ذلك الذي يراد به اتفاق اللفظين في نوع وعدد وترتيب وضبط الحروف مع اختلافهما في المعنى كما في قوله تعالى : ﴿ وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ ﴾ [من ٥٥ الروم] حيث قصد بالساعة الأولى يوم القيامة ، وبالساعة الثانية الساعة الزمنية ، وذلك ما أسموه بالجناس التام ، وأما إذا اختلف في المعنى وعنصر آخر من هذه العناصر فهو ناقص كأن يختلف اللفظان في المعنى وفي نوع الحروف ، كقول أبي فراس :

من بحر شعرك أغترف   وبفيض علمك أعترف

فالجناس هنا بين أعترف وأغترف .

ولقد توسع العلماء في ذكر أنواع الجناس ، وقننوا له القواعد الكثيرة ، والتي لا يتسع المجال إلى ذكرها هنا فاكتفينا بالمعنى العام وبالشكل العام ، وتركنا لمن أراد الاستزادة العودة إلى كتب البلاغة(*) ، وذلك لأن الجناس الذي أردناه ورصدناه عند نزار ليس من هذه الأنواع التي أشار إليها علماء البلاغة ، فهو جناس يمكن أن يسمى جناس اشتقاق ،

---

* يمكن العودة مثلا إلى كتاب " البديع في نقد الشعر " لأسامة بن منقذ ص ١٢ وما بعدها ، تحقيق د. أحمد أحمد بدوي - د. حامد عبد المجيد مطبعة البابي الحلبي ، وأنواعه عنده ثمانية ، هي : التجنيس المغاير ، والمماثل ، وتجنيس التصحيف ، والتحريف ، والتصريف ، والترجيع ، والعكس ، والتركيب ، وهو عند الشيخ الحملاوي في كتابه " زهر الربيع في المعاني والبيان والبديع " ص ١٦٠ وما بعدها ، وأنواعه لديه لفظي ومعنوي ، واللفظي منه التام والمضارع واللاحق والمحرف وجناس القلب ، والمعنوي منه جناس الإضمار وجناس الإشارة .

ويختلف عن الجناس البلاغي الذي أشرنا إليه اختلافًا جوهريًا يكمن في أن هذا النوع من الجناس عند نزار يتفق فيه اللفظان في المعنى ، فهو أقرب إلى التوكيد اللفظي من الجناس البلاغي ؛ ولذلك لا نجده يترك الآثار الجمالية التي يتركها هذا النوع من الجناس البلاغي ، حيث يكون من آثاره ودوافع استخدامه إثارة ذهن المتلقي ولفت انتباهه لاستخراج الفارق الدلالي بين اللفظين المتشابهين أو المتطابقين ، أو إحداث جرس موسيقي تطرب له الأذن . بينما التجانس اللفظي عند نزار يكون لهدف آخر وهو توكيد المعنى عن طريق الإلحاح في إبرازه ، ولكن بصورة مختلفة ، ويكون هذا الإبراز عن طريق : الإضافة ، وإسناد الفعل إلـــى فاعل مشتق من حروفه ، والوصف ، والجملة الاسمية من مبتدأ وخبر متجانسين ، واسم التفضيل .

١- الإضافة :

مـــن أشـــهر التـــراكيب اللغوية التي يلجأ إليها نزار ليضيف إلى المعنى لونًا من التهويل والمبالغة ذلك التركيب الإضافي ، حيث يضيف ما يريد أن يهوله أو يضخمه أو يؤكده إلى مـــضاف إلـــيه مـــن نفس حروفه فحبه لمحبوبته ليس الحب بل هو حب الحب ، وسعادته ســـعادة الـــسعادة ، وانتقامه انتقام الانتقام .. وهكذا ، وردت هذه التركيبة اللغوية لديه في خمسة عشر نموذجًا .

وللقدماء رأي في هذا النوع من الإضافة ، فالإضافة لا تصلح على حد قول ابن عقيل إلا بتقدير من أو في أو اللام بين المتضايفين ،" فيتعين تقدير " من " إن كان المضاف إليه جنـــسا للمـــضاف، نحو " هذا ثوب خز، وخـــاتم حديد " والتقـــــدير: هذا ثوب من خز، وخاتم من حديد .

ويتعـــين تقدير " في " إن كان المضاف إليه ظرفًا واقعًا فيه المضاف، نحو " أعجبني ضـــرب الـــيوم زيدا " أي: ضرب زيد في اليوم .. فإن لم يتعين تقدير " من " أو " في " فالاضـــافة بمعنـــى اللام، نحو : " هذا غلام زيد ، وهذه يد عمرو " أي : غلام لزيد، ويد لعمرو" [١] بينما الإضافة التي أشرنا إليها عند نزار لا تندرج تحت نوع من هذه الأنواع ؛ حـــيث لا يمكننا تقدير من أو في أو اللام بين المتضايفين لأنهما من نفس اللفظ ، فذلك من

١ " شرح ابن عقيل على الألفية " ٢: ٤٣

باب إضافة الشيء إلى نفسه ، وهو ما رفضه العلماء ولم يقروه ، يقول الزمخشري : " والذي أبوه من إضافة الشيء إلى نفسه أن تأخذ الاسمين المعلقين على عين أو معنى واحد كالليث والأسد ، وزيد وأبي عبد الله ، والحبس والمنع ونظائرهن فتضيف أحدهما إلى الآخر فذلك بمكان من الإحالة " (١) ، ويقول ابن جني توكيدًا لهذا المعنى ورفضًا لهذا النوع من الإضافة : " لأنه غير مستقيم إضافة الشيء إلى نفسه ، وإنما امتنع ذلك من قِبَل أن الغرض في الإضافة إنما هو التخصيص والتعريف ، والشيء لا تعرّفه بنفسه ، لأنه لو كان معرفة بنفسه لما احتيج إلى إضافته ، وإنما يضاف إلى غيره ليعرّفه " (٢)

لكننا مع ذلك لا ننكر ما لهذا التركيب الإضافي من جمال ، وما له من قيمة معنوية توكيدية ، ستظهر في النماذج التي اهتديت إليها ، وهي كثيرة ، منها قوله :

أنا بقايا البقايا من عهد جر الذيول

[أمام قصرها ص ٢٩]

فالمعنى أنه ليس البقايا ، بل بقاياها ، أي أنه ما بقي من البقايا ، وتلك مبالغة في بيان التفتت والضياع ، أمام المحبوبة وجمالها الذي تتضاءل بجانبه الأشخاص والأشياء .

وقوله :

وودّعت تاريخَ تاريخِها وضيّعت زمانها من زمانِ

[سيمفونية على الرصيف ص ٥٥]

والمعنى هنا واضح بأنه لم يضيّع تاريخها فقط ، بل لو كان لهذا التاريخ تاريخ فهو قد ضيعه ، والمبالغة هنا ظاهرة أيضًا في بيان أنه ضيع كل ذرة من ذرات هذا التاريخ وكل لحظة من لحظاته .

وقوله :

ووراء الوراء ثمة خيط أكلت منه حلمةٌ حمقاءَ

[إلى رداء أصفر ص ١٣٨]

وفي إضافته وراء إلى الوراء إضافة دلالية تبين مدى العمق ومدى النظرة التي تتوغل في الأشياء وتغوص في الأبعاد لتتبين مدى تأثير هذه الحلمة الحمقاء وامتداد هذا التأثير وعمق مداه ، وذلك بالطبع يبين مدى قوته وعنف مَن بعثه .

---

١ الزمخشري " المفصل في صنعة الإعراب " ص ١٢٢

٢ ابن جني " سر صناعة الإعراب " تحقيق : مصطفى السقا ـ محمد الزفزاف ـ إبراهيم مصطفى ـ عبد السلام أمين مطبعة مصطفى البابي الحلبي / القاهرة ١: ٣٤

وقوله :

فالناس لو أبصرونا   قالوا : دخان الدخان

[كيف كان ص ٢٠٣]

والإضـــافة هـــنا أيـــضًا أضـــفت إلى التعبير جانبًا دلاليًا واضحًا ، فالمبالغة في الضياع والتلاشي ظاهر لا يمكن إنكاره ، حيث إنهم لم يتحولوا إلى دخان فحسب ، بل إلى ذرات ذرات هـــذا الـــدخان ، ويمكن تقريب هذا المعنى بطريقة رياضية بأن شيئًا قد تحول إلى النـــصف ، يكـــون بذلك قد صغر ، أما إذا تحول إلى نصف النصف فيكون قد وصل إلى الربع ، وفي ذلك مبالغة في الصغر .

وهكذا فالتعبير لديه في بيان الضآلة والصغر يكون بإضافة الجزء إلى نفسه بمثابة ضرب هذا الجزء في نفسه ، وهو بذلك يتضاءل ويتضاءل .

وقوله :

ألا سقى الله أيامًا بحجرتها   كأنهن .. أساطير الأساطير

[أثواب ص ٢١٥]

فالأيـــام التـــي يحكـــي عنها بحجرة المحبوبة لا تمثل له بعض الأساطير ، ولكن أساطير الأســـاطير ، وكأنـــه أراد بالإضـــافة أنها خلاصة الأساطير ، أو ما يمكن أن يسمى حقًا أساطير من أنواع الأساطير التي يعرفها .

ومثل ذلك أيضًا ــ في بيان ذات الشيء وكنهه وخلاصته ــ قوله :

أنا ـ عفو عينيك ـ أنت كلانا

ربيع الربيع عطـــاء العطـاء

[أحبك ص ٢٢٥]

فهمـــا لا يمثلان ــ من وجهة نظره ــ الربيع أو العطاء ، بل خلاصة الربيع الحق ، ولب العطاء ومادته الأولى ، وذلك بالفعل أجمل وأكثر تأثيرًا مما لو قال : كلانا ربيع وعطاء .

وقوله :

أحبك فوق ظنون الظنون

فـلا تســـألي

[نحت ص ٢٣٥]

فالمبالغة واضحة هنا أيضًا حيث إنه يحبها حبًا يفوق تصورها ويجاوز ظنونها ، بل ظنون الناس جميعًا ، بل هو يتجاوز المادة الأولية التي صنع منها الظن .. إذن فلا مجال مطلقًا لإدراك كنه أو طبيعة هذا الحب طالما أن هذه مواصفاته وخصائصه .

وقوله :

أنا عيناكِ ، أنا كنتهما   قبل بدء البدء ، قبل الأعصر
[٢٢ نيسان ص ٢٦٥]

هنا يبين مدى ارتباطه بالمحبوبة ، وتلك العلاقة الأزلية القديمة بينه وبينها ، فيبين أنه كان عيني محبوبته لا منذ البدء ، وذلك هو المعتاد والتعبير الشائع " في البدء كانت الكلمة " ، لكنه أراد أن يبالغ أكثر بأن جعل هذه العلاقة قبل البدء ، بل هي قبل بدء البدء أي قبل أن تتكون الوحدات الأولى من البدء ، وذلك فيما أظن يدل على القدم المطلق ، والبدء الذي لا بدء قبله .

ولو أردنا المزيد لما عجزنا عن تخريج مثل هذه التركيبات وبيان أوجه المبالغة فيها ، وإذا لم يكن القدماء قد أقروها ، بل منهم من استهجنها ، فإن لها عند التأمل جوانب كثيرة من للجمال ، والإضافات الدلالية التي تحسب لنزار ، ويحسب له استخدامه لها وتوظيفها والتوسع فيها رغم رفض القدماء لها ، واعتبارهم لها من الإضافات المرفوضة .

٢- بإسناد الفعل إلى فاعل مشتق من نفس حروفه :

ظهر ذلك في تعبيره عن حنينه الزائد لمحبوبته بقوله :

وتلتفت الستائر في حنينٍ   وتذهل لوحةٌ ويجوع جوع
[حبيبة وشتاء ص ٤٦]

حيث لم يشعر هو بالجوع ، بل إن الجوع ذاته شعر به ، والجوع هنا يشير إلى الشوق إلى المحبوبة ، فإذا كان الجوع نفسه قد جاع ، فما باله هو ؟ فمن باب أولى أن يكون قد قتله الجوع وقضى عليه . هذا المعنى وتلك المبالغة القصوى ما كانت لتتحقق لو أسند الجوع إلى فعل آخر .

وربما أعجبه هذا التعبير فكرره في قوله

يا انضفار الرخام .. جاع بي الجوع   لدى رفة الردا المسحوبِ
[إلى ساق ص ١٢٧]

ليعبر به أيضًا عن استبداد الشوق به إلى المحبوبة .

وقوله :

ويموت الموت ويستلقي مما عانـاه المصباح

[القصيدة الشريرة ص ٣٥٣]

حـيث أسند الفعل يموت إلى الموت للمبالغة في إبرازه وتوكيد حضوره ، وبيان مدى الصمت المطبق والتلاشي في أبعاد الزمان والمكان .

وقوله :

فأين مضت تلك العذوبة كلـها وكيف مضى الماضي وكيف تبدلا ؟

[مرثاة قطة ص ٥٠٣]

كان يمكن أن يقول : كيف مر الماضي ، لكنه لم يكن ليترك نفس الإحساس بالانقضاء وبالغـياب كمـا تركه باستخدام هذا الفعل المشتق من الماضي ، وكأنه إلحـاح منه على إبراز معنى الانقضاء والزوال .

٣- بالوصف : أي بوصـف ما يريد أن يبرزه من لفظ بصفة مشتقة منه ، ويكون كأنه كرره مرة أخرى ، ولكن بصورة لا يمكن اعتبارها توكيدًا لفظيًا ، بل هو قريب منه ، في قوله :

وجلست في ركن ركين

تتسرحين

[طوق الياسمين ص ٣٢٣]

فالركن يدل على الاستكانة والهدوء وطول الجلوس ، فكان يوافقه الوصف الركين الذي فـيه معنـى الـشدة مع الأشياء والوقار والرزانة مع الأشخاص ، وبالتالي وصف الركن بالركين مناسب من ناحية المعنى ، كما أنه أضاف إلى المعنى العام توكيدًا ما كان ليضيفه لو أنه لجأ إلى وصف آخر من مادة أخرى .

٤ - بالجملة الاسمية من مبتدأ وخبر متجانسين

كما في قوله :

يراودني وينكر ما ادعاه فأرجع والجروح لها جروح

[الموعد المزور ص ٢٠٨]

حيث جعل للجروح جروحًا ، وقوله : " فأرجع والجروح لها جروح " معناها هنا أنني أرجع وجراحي قد زادت عما كانت عليه ، لكن التعبير بأن الجراح قد زادت يعتبر تعبيرًا شائعًا ومتداولا ، وليس له الرنين أو التأثير النفسي للتعبير البديل المستخدم وهو : والجروح لها جروح .

وقوله في نفس المعنى:

ويكسّر نهدٌ واقعَه ويثور ،
فللجرح جراح
[القصيدة الشريرة ص ٣٥٢]

لكن التعبير هنا وكما هو ظاهر من قراءة هذه القصيدة مملوء أكثر بدلالات الإثارة والشهوة الجنسية القاتلة ، وفي التعبير من الجماليات الدلالية والصوتية والبلاغية مثل سابقه .

٤ ـ باسم التفضيل

لجأ نزار إلى التوكيد بالتجانس اللفظي باسم التفضيل في موضع واحد وهو قوله :

أريدك
أعرف أني أريد المحال
وأنك فوق ادعاء الخيال
وفوق الحيازة فوق المنال
وأطيب ما في الطيوب
وأجمل ما في الجمال
[اندفاع ص ٣١]

واستخدامه لاسم التفضيل هنا هو استخدام جديد ؛ حيث لا يقارن به بين المحبوبة وغيرها من بنات حواء ، فهي لديه ليست أطيب من كل المتطيبات ، ولا أجمل من كل الجميلات بل تجاوز هذا المعنى إلى ما هو أبعد منه وأعمق بأنها أطيب ما في الماد الخام للطيب ، وأجمل ما في المادة الخام للجمال ، أي أنها خلقت ــ في عينيه ــ من أنقى أنواع الطيب وأسمى أشكال الجمال .

ثانيًا-التوكيد بالعدد ألف

مـن الألفاظ التي تعبر عن المبالغة عند نزار والشائع لديه كلمة ألف ، حيث لجأ إليها ليعبـر عن الكثرة والمبالغة في أحد عشر موضعًا ، أي أن نسبة استخدامه لهذا النوع من التوكيد بلغت ٥, ٥ % .

و"الألـف" مـن الأعداد التي تعبر في اللغة العامية عن الكثرة ، ولو تصفحنا كتب الأمثال لـوجدنا العديد منها مما يدل على ذلك ، كما في مجمع الأمثال للميداني : " ألف مجيز ولا غواص " (١) ، و" سكت ألفًا ونطق خلفًا " ، أي سكت ألف سكتة ثم تكلم بخطأ (٢) ، كذلك عبر رب العزة بالألف عن الكثرة ، كما في قوله تعالى : ﴿ وَمِنَ الَّذِينَ أَشْرَكُوا يَوَدُّ أَحَدُهُمْ لَوْ يُعَمَّـرُ أَلْـفَ سَـنَةٍ ﴾ [من ٩٦ البقرة]، وذلك يؤكـده الألوسي في تفسيره لهـذه الآية بقـوله : وقـيـل : هي (لو) الشرطية أشربت معنى التمني ، ومعنى { أَلْفَ سَنَةٍ } الكثرة ليشمل من (يود) أن لا يموت أبدًا ، ويحتمل أن يراد ألف سنة حقيقة والألف العدد المعلوم من الألفة ، إذ هو مؤلف من أنواع الأعداد بناءً على متعارف الناس " (٣) .

وفـي ذلك دليل آخر على شيوع هذا الرقم واستخدامه لبيان الكثرة . وبالتالي فاستخدام نـزار له لهذا المعنى يكون مطردًا مع ما تعارف عليه لدى العرب ، لجأ إليه للتعبير عن الكثرة في أحد عشر موضعًا ، منها قوله :

لنا بظل الظل فسقية وألف ميعادٍ . لنا أولْ
[كم الدانتيل ص ٢٨١]

وقوله :

قُتِلت ألف مرة
غرقت ألف مرة
صُلبت فوق حائط النهار
[ثلاث بطاقات من آسيا ص ٤١٠]

وقوله :

أعرف أني عائد .. بالذهب الكثير
بألف كنز مذهل مثير
[ثلاث بطاقات من آسيا ص ٤١٣]

---

١ الميداني ، أبو الفضل أحمد بن محمد " مجمع الأمثال " تحقيق : جان عبد الله توما ، دار صادر ، بيروت ط١ سنة ١٤٢٢هـ / ٢٠٠٢م ، ١: ١٨٩

٢ السابق ٢: ١٢٦

٣ " روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني " مطبعة بولاق ط١ سنة ١٣٠١هـ ، ١: ٢٧٠، ٢٧١

وقوله :

يدك التي حطت على كتفي
كحمامة .. نزلت لكي تشرب
عندي تساوي ألف مملكةٍ
يا ليتها تبقى ولا تذهب
[يد ص ٤٢٧]

وقوله :

يا لاعبًا في السيرك .. يا مهرجًا
بألف وجه مستعار ألف دور متقن
[صوت من الحريم ص ٤٤٢]

وقوله :

مارست ألف عبادة وعبادةٍ
فوجدت أفضلها عبادة ذاتي
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٦]

لكـــنه لجأ إلى التجديد في استخدامه لهذا العدد ، حيث نجده يدخله في تركيبات لغوية عفــوية خــرج بـــه عن الإطار العام الذي أقره العرف اللغوي له ، من هذه الأشكال في التجديد :

١- أنه قد لا يذكر التمييز ، وربما لكي يعطي الفرصة أكثر للمتلقي كي يبحث عن التمييز لمناسب والمراد ، بدا ذلك في قوله :

الشمس .. نائمة على كتفي
قبّلتها ألفًا ولم أتعب
[يد ص ٤٢٧]

والتمييز هنا يمكن أن يكون : قبلتها ألف قبلة أو ألف مرة أو غيره مما يمكن أن يرد على ذهن المتلقي .

٢- أنه في بعض الأحيان لا يذكر تمييز هذا العدد بالشكل الذي أقره العلماء له ، فالتمييز لا بد له من أن يكون لفظًا نكرة جمعًا مجرورًا بالإضافة للأعداد من ٣- ١٠ ، ومفردًا منــصوبًا للأعداد من ١١- ٩٩ ، ومفردًا مجرورًا بالإضافة للمئة والألف ومضاعفاتها ، ذكــر ابــن عقــيل في تمييز الألف : بقوله " والحاصل: أن العدد المضاف على قسمين: أحــدهما: مالا يضاف إلا إلى جمع، وهو: من ثلاثة إلى عشرة. والثاني: مالا يضاف إلا

إلـــى مفرد، وهو: مائة، وألف، وتثنيتهما، نحو " مائتا درهم، وألفا درهم "، وأما إضافة " مائة " إلى جمع فقليل " (١)

وفـــي الـــنماذج السابقة التي تعرضت لها الدراسة كان نزار ملتزمًا بشكل التمييز المعتاد والمـــتعارف علـــيه لهذا العدد ، لكنه هنا نجده يخرج عن هذه السيمترية ، ويعطي لنفسه بعض الحق في توظيف هذا العدد في أشكال لغوية أخرى ليست معتادة :

فقد يأتي بعد الألف بالفعل ، في قوله :

شفتـان للتدمير يا لي منهمـا بهما سعدت وألفَ ألفَ شقيتُ
[مشبوهة الشفتين ص ٣٠٧]

أو قوله :

أنا ألف أحبك فابتعدي عني عن ناري ودخاني
[نهر الأحزان ص ٤٠٦]

وقد يذكر بعده أي مكمل آخر من مكملات الجملة ، كالظرف ، في قوله :

ليقول لي : مولاي ليس هنا
مولاه ألف هنا
[حبلى ص ٣٤٠]

١" شرح ابن عقيل " ٢: ٤٠٧

النتائج

يقـــرر البلاغيون أن التوكيد يأتي دائمًا لدفع شك أو إزالة إنكار ، وذلك يبدو فيما أرى واضـــحًا في اللغة المنطوقة الذي يتعامل بها المتخاطبون وجهًا لوجه ، ويبدو من المتلقي علامات الدهشة أو الإنكار فيسارع المخاطب باللجوء إلى وسائل التوكيد المختلفة ، أما في اللغـــة المكتوبة فلا بد ألا يقتصر الهدف من هذه الوسائل على إزالة الشك أو دفع التوهم ، بـــل تضاف إليها أسباب أخرى يجب البحث عنها ، وذلك ما لاحظه بعض العلماء كحديث الخطـــيب القزويني عن استخدام الضمير المنفصل كوسيلة من وسائل التوكيد وفي المدح والافـــتخار ، أو إرجـــاع عبد القاهر الجرجـــاني لاستخدام " إن " إلى دفع الظن عن نفس المتحدث ذاته وليس شكًا في المتلقي .

ومبحث التوكيد من المباحث الواسعة والمتشعبة ؛ لذلك فقد تناثرت وسائله وأدواته بين كتب البلاغة وكتب النحو كما ذكرنا ؛ ومن هنا جاءت الصعوبة في تناوله أو الإلمام به ، ولـــذلك أيـــضًا اكتفينا بتناول الأنماط التراثية التي وردت بصورة من الصور لدى نزار ، وتـــركنا منه ما لم يرد لديه ثم أتبعنا ذلك بالأنماط الجديدة التي لم ترد لدى القدماء ، وجاء ترتيب الأنماط التراثية كالتالي :

في المرتبة الأولى يقع التوكيد اللفظي حيث يمثل لديه ٥ ,٣٢% من إجمالي استخدامه لباقي الأدوات ، انطلق فيها من التوكيد ، ولكن برزت لديه معه دلالات جانبية أخرى كان مصدرها رغبته دائمًا في مشاكلة لفظه لمعناه ، من أشهر هذه الدلالات الجانبية :

بيان مدى التراكم والتكدس للماديات أو المعنويات ، وبيان مدى الامتداد والتطاول .

ولجأ إلى التوكيد اللفظي في معرض الدهشة ، ولبيان التدرج ، ولجأ إليه في النادر لتحقيق القافـــية الخارجـــية أو الداخلـــيه ، وهو في كل الاستخدامات مطرد مع طريقة القدماء في استخدامهم له ، ومتوافق مع اللغة المعيارية .

لكـــن بـــدا لديه بعض التحرر والانطلاق والحيوية في استخدامه له ، جاء هذا التحرر في أشـــكال ، أهمها أنه قد يقطع الكلام بعد المؤكَّد ويأتي بالموكِّد ليبدأ به الكلام مرة أخرى ؛ ليشوق المتلقي انتظارًا لتمام المعنى ، وقد يعكس الصورة فيذكر المؤكَّد ويجعله كأنه جملة محورية يستكمل المعنى ثم يكرره كتذييل له .

وبعد التوكيد اللفظي يأتي التوكيد بـ " إن " بنسبة ١٦% من إجمالي أدوات التوكيد ، توقف البحث عند الفارق بين " إن " و" أن" ، وأن التوكيد يكون بإن المكسورة المشددة لا بأن المفتوحة ، وتعرض هذا المبحث لخلاف القدماء حول هذه القضية ، ولمعاني إن وتعدد التأويلات التراثية البعيدة كل البعد عن الاستخدام المعاصر لها .

أثبت المبحث أن نزارًا لم يخرج في استخدامه لها عن معناها الرئيس وهو التوكيد ، اللهم إلا في معنى واحد وهو التعليل ، وجاء بها لتحقيق القافية في موضعين فقط .

وفي المرتبة الثالثة يقع التوكيد بالضمير المنفصل بصوره المختلفة ، بلغت نسبة استخدامه له ٥ ,١٢% من إجمالي استخدامه لأنواع التوكيد ، تعرضت الدراسة إلى الضمير وكيفية توكيده ، وكيفية استخدامه هو أيضًا وسيلة من وسائل التوكيد ، فهذا النوع من التوكيد إن لم يندرج تحت نمطي التوكيد المشهورين اللفظي والمعنوي فإنه توكيد يمكن أن نسميه توكيدًا دلاليًا ، ومن الأنماط التي صاغها نزار للتوكيد بهذا الضمير : استخدامه فاصلا بين المبتدأ وخبره ، وذكره بعد أدوات الشرط ، وتقديمه على فاعله .

بدا كذلك عند نزار غلبة استخدامه لضمير المتكلم أو المخاطب ، فلا نجده يلجأ إلى ضمير الغائب ، ودائمًا ما يلجأ إلى ضمير المفرد أنا وأنت ولا نجده يلجأ إلى ضمائر المثنى أو الجمع إلا في موضع واحد لجأ فيه للضمير " نحن " . وأظهرت الدراسة كذلك غلبة ضمير الرفع (الظاهر منه والمستتر) ، ومن بعده يأتي ضمير الجر ، ولا نجد أثرًا لضمير النصب ؛ ربما لرغبته الملحة في إبراز الحدث وفاعله الذي غالبًا ما يكون هو .

وبعد الضمير المنفصل يأتي التوكيد بالنفي والاستثناء ، نسبة استخدامه لهذا النمط بلغت ٥ ,١٠% ، وهو نمط من أنماط أسلوب القصر ، تناولته الدراسة وبحثت في وسائله وأهدافه ، ومكانة النفي والاستثناء بين هذه الوسائل ، واختلاف العلماء حول هذه المكانة ، وهذا النوع من القصر يكون في الاستثناء المفرَّغ الذي تعرضت الدراسة له بشيء من التفصيل .

لكن الدراسة أكدت على عجز أو قصور كتب البلاغة ـــ عند تناولها للقصر بالنفي والاستثناء ـــ في إبراز الفروق الدلالية بين أدوات النفي وطرق الاستثناء المختلفة ، فلقد اكتفت هذه الكتب بذكر هذه الأدوات للنفي على حدا ، وتلك الطرق للاستثناء على حدا دون

التعرض للتركيب اللغوي كاملا ، وذلك ما لم تستطع الدراسة تحقيقه عند نزار ، بل اكتفت برصد الطرق والأساليب ، دون إرجاعها في الغالب إلى أسبابها الدلالية .

كـــان أكثـــر تركيبات الاستثناء المفرغ : لا + إلا ، ثم لم + إلا ، ثم ليس + سوى ، ثم ما+ إلا، ثم لم + سوى، ثم ليس + إلا، ثم لا + سوى، وفي النهاية التركيب بـــ لا + غير

وبعد النفي والاستثناء يأتي التوكيد بـــ " قد " الذي بلغت نسبته لديه ٥, ٢% ، تعرضت الدراسة لمعاني " قد" الحرفية ، وخلصت من اختلافات العلماء حول هذه المعاني إلى أنها تأتي للتوكيد قبل الفعل الماضي وذلك ما يهمنا ، وذلك ما وجدناه عند نزار وتوظيفه لها .

وجاء التوكيد المعنوي في خمسة مواضع بنسبة بلغت لدية ٥, ٢% ، وهو كما ذكرت الدراسة يكون بألفاظ مخصوصة ، وهي " النفس والعين " للمفرد ، و"كلا وكلتا " للمثنى ، و" كـــل وجمـــيع " للجمـــع ، أكد بـــ " كل " في أربعة مواضع ، وأكد بـــ " جميع " في موضع واحد .

وهـــو في استخدامه لهذه الوسائل كان مطردًا مع اللغة المعيارية ولم ينحرف عنها إلا في ملاحظـــة علّقـــنا عليها وهي توكيده للعذوبة ، التي هي مفرد معنوي بـــ كل الذي يشترط العلمـــاء فيه أن يؤكَّد به الجمع ، ولكن العلماء أجازوا أيضًا أن يؤكد به المفرد الذي يمكن تجزأته فكانت العذوبة من هذا النوع .

ثم جاء بعد ذلك التوكيد بـــ إن واللام في موضعين بنسبة ١% . وفي الموضعين نراه لـــم يخـــرج عما حدده العلماء لهذه التركيبة من شروط ، إلا أنه في أحدهما لجأ إلى هذه التـــركيبة لهدف عروضي ، وهو تحقيق التفعيلة ؛ حيث إن الموقف ما كان يستدعي الشك وبالتالي لا يحتاج إلى التوكيد بهذه الصورة المكثفة .

وجـــاء أسلوب القسم في موضعين أيضًا كان فيهما مطردًا مع طريقة القدماء في استخدامه للـــواو وقـــسمه بالله ، وهو الشائع في هذا الأسلوب ربما خرج نوعًا ما عما هو شائع في اســـتخدامه جملـــة جواب القسم في النموذجين جملة شرطية ؛ وذلك لأن الشائع أن تكون جملة جواب القسم جملة خبرية . ثم جاءت بعدد من الوسائل النادرة للتوكيد لديه ، والتي لم تـــرد إلا فـــي موضـــع واحد ، وهي : إن وقد ، واللام ، واللام وقد ، والعطف بـــ بل ، والمصدر ، والنائب عن المفعول المطلق ، وأخيرًا التوكيد بحرف الجر الزائد .

وفي استخدام نزار لكل ما سبق من أدوات وأساليب كان مطردًا إلى حد بعيد مع طريقة القدماء ، ولم يشذ أو يخرج عن اللغة المعيارية إلا في النادر .

وجاءت الدراسة بعد ذلك لترصد في مبحثها الثاني المواضع التي خرج فيها نزار وبشكل متميـز عـن طريقة القدماء في التوكيد ، وذلك ما جاء تحت عنوان " الأنماط الجديدة " . لاحظـت الدراسـة أنه جدد في تعبيره عن التوكيد ، وجاء بصور لا نقول إنه ابتكرها ، ولكنه أعاد اكتشافها وصياغتها بصورة جديدة ، وهذه الأنماط هي :

التوكيد بالتجانس اللفظي : ورد لديه في أربعة وعشرين موضعًا ، بنسبة بلغت ١٢ % . وهو يختلف عن الجناس أو المجانسة عند البلاغيين في أمر جوهري هو أنه في الجناس البلاغي يكون اللفظان المتجانسان مختلفين في المعنى ، بينما يتفقان في المعنى هنا ، لذلك لم يعده بعض العلماء من أنواع الجناس ، واعتبره الآخرون جناسًا اشتقاقيًا .

والجـناس البلاغـي يحرك ذهن المتلقي ويثير انتباهه ، بينما التجانس الاشتقاقي هنا يـؤكد المعنى عن طريق الإلحاح في إبراز اللفظ ، ولكن بصورة مختلفة ، وقد ورد عند نـزار فـي صور : أشهرها التوكيد بالإضافة ، أوبإسناد الفعل إلى فاعل مشتق من نفس حروفه ، أو بالوصف : أي وصف ما يريد أن يبرزه بصفة مشتقة منه ،أو بالجملة الاسمية من مبتدأ وخبر متجانسين ، أو باسم التفضيل وإضافته إلى المفضل المشتق من نفس اللفظ كما بينا ذلك بالتفصيل ، وذكرنا أوجه الجمال في كل تعبير .

التوكـيد بالعـدد " ألف " : لجأ إليه في أثني عشر موضعًا بنسبة بلغت ٦ % ، ولقد شاع في التراث اللغوي العربي القديم ، وكذا في الاستخدام المعاصر العدد ألف للتعبير عن الكثـرة ، وهو في استخدامه له لا يبعد عن الشائع ، ولا يشذ عن المألوف ، لكن التجديد لديه في استخدامه له تمثل في : أنه قد لا يذكر التمييز ؛ ربما لإثارة القارئ للبحث عنه ، وأنـه في بعض الأحيان لا يذكر تمييز هذا العدد بالشكل الذي أقره العلماء له ، بأن يأتي بعده مثلا بالفعل ، أو بأي مكمل من مكملات الجملة ، كالظرف

وهـذه هي أبرز الصور التي خرج بها نزار عما تعارف عليه العرف اللغوي من وسائل وأدوات للتوكيد ، وما تميز بها ربما عن شعراء عصره ، حتى لنعتبر مثل هذه التعبيرات سمة مميزة له من بين شعراء جيله ، وبصمة خاصة به نستطيع بها تمييزه من بينهم .

الفصل الثاني : الفصل والوصل

تمهيد

إن مـبحث الفصل والوصل من أدق المباحث اللغوية وأعمقها ، حتى اعتبره بعضهم حـدًا البلاغة ، وعده آخرون عنوانًا للفصاحة ، يقول عبد القاهر : " فقد جاء عن بعضهم أنه سئل عنها فقال: معرفـة الفصـل من الوصل " (١) .وورد في كتـاب الصنـاعتين : " كـان يـزيد بـن معـاوية يقول: " إياكم أن تجعلـوا الفصـل وصلا، فإنه أشـدُّ وأعيـبُ من اللَّحن " (٢).

يقول عبد القاهر مشيرًا إلى صعوبة هذا المبحث : " اعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمـل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها، والمجيء بها منثورة تستأنف واحـدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة ومما لا يتأتى لكمال الصواب فيه إلا الأعراب الخلص، وإلا قوم طبعوا على البلاغة، وأوتوا فنًا من المعرفة في فروق الكلام " (٣).

كمـا يقـول السكاكي: " وإنها لمحك البلاغة ومنتقد البصيرة ومضمار النظار ومتفاضل الأنظـار ومعيار قدر الفهم ومسبار غور الخاطـر ومنجم صوابه وخطئه ومعجم جلائـه وصدائه وهي التي إذا طبقت فيه المفصل شهدوا لك من البلاغة بالقدح المعلى وإن لك في إبداع وشيها اليد الطولى " (٤)

وقد نال هذا المبحث عناية عظيمة لدى القدماء ، لكن أهم ما نلاحظه عند قراءته لديهم ما يلي :

ـــ اختلافهم فيما بينهم حول المصطلحات المستخدمة .

ـــ اختلافهم كذلك حول أسباب الفصل والوصل ومواضعه .

ـــ واختلافهم في تأويل النصوص موضع الاستشهاد ، فالشاهد متاح أمامهم جميعًا،لكن كل واحـد يـؤوله من منظور يختلف عن تأويل الآخر له،وذلك ما سيظهر عند عرض هذه الآراء . ومـا كانت هذه الاختلافات لتظهر إلا لدقة هذا المبحث وعمقه وصعوبة الإلمام بكافة جوانبه،واستحالة تطابق وجهات النظر حول تأويل النصوص أو الشواهد المتعلقة به

---

١ عبد القاهر الجرجاني " دلائل الإعجاز " قراءة وتعليق : أبو فهر محمود محمد شاكر مطبعة المدني بالقاهرة ـ دار المدني بجدة ط٣ سنة ١٤١٣هـ ١٩٩٢م ص ٢٢٢

٢ أبو هلال العسكري " كتاب الصناعتين " تحقيق : علي محمد البجاوي ـ محمد أبو الفضل إبراهيم دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه ط١ سنة ١٣٧١هـ / ١٩٥٢م ص ٤٤٠

٣ " دلائل الإعجاز " ص ٢٢٢

٤ السكاكي " مفتاح العلوم " مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ط٢ سنة ١٤١١هـ /١٩٩٠م ص ١٤٠

لكننـــي أرى مـــع ذلك أن هذه الاختلافات ـــ كما هو الشأن في الاختلافات الفقهية ـــ تكون رحمة للباحثين ، لأنها تترك مجالا للاجتهاد ، ولا تقطع برأي واحد ، بل تفتح الباب واسعًا للرأي والرأي الآخر .

أشهر من كتب في هذا المبحث هو الشيخ عبد القاهر الجرجاني في كتابه القيم " دلائل الإعجـــاز " . وأهمـــية دراسته في هذا الكتاب تأتي من أنه كان أول من جمع شتاته من أبواب متناثرة عند من سبقه ، وأول من قنن له ووضع له القواعد والشروط وذلك ما جعله يبدو مبحثًا فنيًا قائمًا بذاته، لا مجموعة من اللفتات المبعثرة بين كتب اللغة وكتب البلاغة.

ولكن خطورة هذا الكتاب أن معظم من درس هذا المبحث من المحدثين ظنوا أن عبد القاهـــر قـــد أغلق الباب من بعـــده ، وأن دراسته هي نهاية المطاف ، فاكتفوا بها وبنوا عليها أبحاثهم (•).

لكـــن الـــباحث المدقق يثبت أن دراسة عبد القاهر كانت المنطلق والبـــداية ، ولم تكن الـــنهاية : جـــاء بعده علماء أفذاذ ، من أشهرهم الزمخشري ، ثم السكاكي ، ومن بعدهما الخطـــيب القزويني ، كل من هؤلاء العلماء تناول هذا المبحث من وجهة نظره وعرضه بطريقته ، واستفاد كل منهم ممن سبقه وأضاف بصمته الخاصة .

وبالـــرغم أن عـــبد القاهر جعل الفصل والوصل عنوانًا لهذا الباب إلا أننا لا نجد أي صدى لهذا المصطلح داخل الباب ، ويكثر عنده الحديث عن الجمع أو الربط أو العطف أو تـــرك العطـــف ، بل نجده يقول في شرحه لـــه : " اعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمـــل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها، والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة " (١)

وبالـــبحث عند الزمخشري عن هذا المصطلح نجده يلجأ إليه في معـــرض تفســـيره لفصل الخطاب في قولـــه تعـــالى ﴿ وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ ﴾ [٢٠ ص]

• من هذه الدراسات مثلا كتاب " دلالات التراكيب " للدكتور محمد أبو موسى ، و" الفصل والوصل في القرآن الكريم " للدكتور منير سلطان .

١ " دلائل الإعجاز" ص ٢٢٢

حيث يقول: " فمعنى فصل الخطاب : البين من الكلام الملخص الذي يتبينه من يخاطب به لا يلتبس عليه ،ومن فصل الخطاب وملخصه : أن لا يخطىء صاحبه مظانّ الفصل والوصل ، فلا يقف في كلمة الشهادة على المستثنى منه ، ولا يتلو قوله: ﴿ فَوَيْلٌ لِّلْمُصَلِّينَ ﴾ [الماعون : ٤] إلا موصولاً بما بعده ، ولا ﴿ واللهُ يعلَمُ وأنتُمْ ﴾ حتى يصله بقوله{ لاَ تَعْلَمُونَ } [البقرة : ٢٣٢] "[١] .وهو يريد به بالطبع الوقف في التلاوة ، بينما ذكر المعنى الاصطلاحي له بأنه العطف وتركه .

ويظهر المصطلح عند السكاكي في مفتاح العلوم في قوله : " ومدار الفصل والوصل وهو ترك العاطف وذكره ".[٢]

ونظرًا للطابع التعليمي الذي يميل إليه القزويني نجده يقسم علم المعاني إلى ثمانية أبواب يجعل سابعها الوصل والفصل ، والوصل [عنده] عطف بعض الجمل على بعض ، والفصل تركه .

ـ وممن تعرض لهذا المبحث من علماء البلاغة المعاصرين الشيخ الحملاوي في كتابه " زهر الربيع " ، حيث يقول في تعريفه : " الوصل : عطف بعض الجمل على بعض بالواو ونحوها مما يفيد التشريك في الحكم ، والفصل : تركه " [٣] ، والدكتور منير سلطان في كتابه " الفصل والوصل في القرآن الكريم" يقول : " الوصل : ربط المعنى الثاني بالأول ، وهما معًا بالموضوع العام . والفصل : قطع المعنى الثاني عن الأول اللذين يرتبطان معًا بالموضوع العام " [٤]

ومن هذه التعريفات نقف أمام تعريف الشيخ الحملاوي لنخلص إلى بعض النقاط المهمة :
أولها : يذكر الحملاوي أن الوصل عطف بالواو أو غيرها ، وذلك ما يتطابق مع تعريف الجرجاني له بأن : " الفصل في اصطلاح أهل المعاني: ترك عطف بعض الجمل على بعض بحروفه ، الوصل : عطف بعض الجمل على البعض " [٥] فالفصل ترك العطف بشكل عام ، والوصل هو العطف بأي حرف من حروفه وأدواته .

---

١ " الكشاف " ٦/ ٦، ٧
٢ " مفتاح العلوم " ص ١٤٠
٣ " زهر الربيع " ص ٧٩
٤ " الفصل والوصل في القرآن الكريم" ص ٧٩
١ " التعريفات " لعلي بن محمد السيد الشريف الجرجاني تحقيق د. عبد المنعم الحفني دار الرشيد للطباعة والنشر بالقاهرة : الفصل ص ١٩٠ ، والوصل ص ٢٨٠

لكننا نخص " الواو " بالذكر في هذا المبحث ؛ وذلك لأن بقية أدوات العطف لها معانٍ خاصـــة تضاف لمعنى التشريك ، كالترتيب والتعقيب في " الفاء " ، وكالترتيب والتراخي في " ثم " .. إلى آخر حروف العطف وأدواته ، فإن وردت أداة من هذه الأدوات استطعنا تأويلها ، فإذا قلنا : " جاء محمد فخرج أحمد " يكون الخروج تاليًا للمجيء وبعده مباشرة ، بخـــلاف قولنا : " جاء محمـــد ثم خرج أحمـــد " الـــذي يدل حـــرف العطف " ثم " على أن الخـــروج كـــان تالـــيًا للمجـــيء كالسابق ، ولكن بينهما فترة ليســـت بالقصيرة . إذن فاســـتخـــدام حروف العطـــف غير " الواو " لا تشكل كما هو الشأن في استخدام الواو ، فالعطف بهذه الأدوات كما يقول د. محمد أبو موسى " يرشد إلى اعتبارات معنوية واضحة .. فمادامـــت هـــذه الجملـــة متـــرتبة على تلك فهذه لحمـــة نسب تأنس بهـــا النفس في تجـــاورهمـــا وترادفهما " [١] . وعلى هذا الأساس كانت الدراسات القديمة لهذا المبحث ، لم يلتفت الجرجاني أو الزمخشري أو القزويني إلى الوصل بأدوات العطف الأخرى ؛ لأن مثل هذه الدراسات تدرس في كتب النحو تحت باب التوابع .

وثانـــيها ــ أننا نخص عطف الجمل لا عطف المفردات ، فالوصل بالواو يكون بيـــن المفـــردات كمـــا يكون بين الجمل ، والوصل بين المفردات يكون فيه التشريك واضحًا والاشتراك في الموقع الإعرابي لازمًا ولا يشكل ذلك ، بخلاف الوصل بين الجمل .

وثالـــثها ــ أننا لا نخص في هذا المبحث الجمل ذات المحل الإعرابي ، بل الجمل التي لا محـــل لها من الإعراب ؛ ذلك أن الجمل التي لها محل من الإعراب يسهل معها تمييز الواو للتشريك في هذا المحل الإعرابي أو ذاك ، ويكون حكمها في ذلك حكم المفرد ، أما الجمل التي ليس لها محل من الإعراب فيشكل معها الأمر ويغمض ويكون الفيصل عندئذ في المعنى ؛ لأن " الإعراب يعني العلاقة ولحمة النسب بين الكلمات في الجملة الواحدة ، وإذا صـــحت العلاقة الإعرابية واستقامت في ذوق النحو فهي تلك المناسبة الصحيحة التي يرضـــاها ذوق الـــبلاغة " [٢] ، وفي هذا النوع من الجمل التي لا محل لها من الإعراب تظهـــر صـــنعة الأديب في اللجوء للوصل أو تركه ، كما تبدو مهارة البلاغي والناقد في معرفة أسرار هذه التراكيب الموصولة أو المفصولة .

---

١ " دلالات التراكيب " ص ٢٦٨
٢ السابق ص ٢٦٧

المبحث الأول - مواضع الوصل

والـــواو أشهر الحروف التي جعلت للوصل ، وضع لها المالقي ستة معانٍ كان العطف علـــى رأسها ، فهي للعطف ، وللابتداء (واو الاستئناف) ، وللحال ، وللقسم ، وللمعية ، وناصبة للفعل المضارع بأن مضمرة .

وما يهمنا من كل هذه المعاني هي الثلاثة الأولى ، أي الواو العاطفة والاسئتنافية والحالية ، فالعطـــف هـــو المعنـــى الرئيس لها ، يقول المالقي : " وهي أم حروف العطف لكثرة استعمالها ودورها فيه ، ومعناها الجمع والتشريك " (١) .

واخـــتُلِف فـــي الـــواو حول الترتيب بين المتعاطفين : فالكوفيون يذكرون أنها تعطي الترتيب ؛ بيما يرى البصريون أنها لا تعطي الترتيب ، ويميل المالقي إلى رأي البصريين ، فالمعطوف قد يسبق المعطوف عليه في المعنى ، كما في قوله تعالى : ﴿ يَا مَرْيَمُ اقْنُتِي لِرَبِّكِ وَاسْجُدِي وَارْكَعِي مَعَ الرَّاكِعِينَ ﴾ [٤٣ آل عمران] ؛ حيث إن الركوع قبل السجود ، وقـــوله تعالـــى : ﴿ وَلَقَـــدْ أُوحِيَ إِلَيْكَ وَإِلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِكَ ﴾ [من ٦٥ الزمر] وقد يكون المعطـــوف والمعطـــوف علـــيه متزامنين ، كما في قوله تعـــالى : ﴿ فَأَنْجَيْنَاهُ وَأَصْحَابَ الـــسَّفِينَةِ ﴾ [مـــن ١٥ العنكبوت] وقول القائل : " اختصم زيد وعمرو " فلا بد أن يشارك عمرو زيدًا في الاختصام ويزامنه .

إذن " ... فظهـــور عدم الترتيب في بعض الكلام عاطفة يشهد أنها ليست موضوعة له ، ولكن المتكلم يقدم في كلامه الذي هو به أعنى وببيانه أهم استحسانًا لا أيجابًا " (٢) .

---

١ المالقي " رصف المباني " ص ٤١٠ ، وجعل لها ابن هشام خمسة عشر معنى ، ينظر مغني اللبيب عن كتب الأعاريب - ١ : ١٣٢ وما بعدها .

٢ " رصف المباني " ص ٤١٢

فالــواو فـــي المعانـــي كالوسيط في الرجال ، فإذا تضام الرجلان واشتد ما بينهما لا يحــتاجان إلى واصل يصل بينهما ، وإذا تنافر الرجلان غاية التنافر بحيث لا يكون هناك ظن في وصلهما كان وجود الوسيط عبثا ، وإنما يكون وجود الوسيط في الحالة التي بين بين ، وهذا واضح في أحوال الناس ، وكذلك الشأن في كلامهم .

وعــن هذا الرابط المشترك يقول عبد القاهر : " ولا يتصور إشراك بين شيئين حتى يكــون هناك معنى يقع ذلك الإشراك فيه.... وذلك أنا لا نقول: " زيد قائم وعمرو قاعد " حتى يكون عمرو بسبب من زيــد، وحتى يكونا كالنظيرين والشريكين، وبحيث إذا عرف السامع حال الأول عناه أن يعرف حال الثاني. يدلك على ذلك أنك إن جئت فعطفت علــى الأول شــيئًا ليس منه بسبب ولا هو مما يذكر بذكره ويتصل حديثه بحديثه لم يستقم. فلو قلت: " خرجت اليوم من داري " ثم قلت: " وأحسن الذي يقول بيت كذا ". قلت ما يضحك منه. ومن هاهنا عابوا أبا تمام في قوله :

لا والذي هو عالم أن النوى ... صبر وأن أبا الحسين كريم

وذلــك لأنـــه لا مناسبة بين كرم أبي الحسين ومرارة النوى، ولا تعلق لأحدهما بالآخر، وليس يقتضي الحديث بهذا الحديث بذاك " (١)

رغــم أني ألمح علاقة دلالية بين مرارة النوى وكرم أبي الحسين وهي أنهما يشتركان في وقــوع علــم الله تعالى عليهما معًا ، وأن الجمع بينهما ربما يفيد أن كرم أبي الحسين قد يكون معينًا على تحمل مرارة النوى ، فلا عيب من الجمع هنا بالواو .

ويقــول أيضًا عن هذه العلاقة : " واعلم أنه كما يجب أن يكون المحدث عنه في إحدى الجملتين بسبب من المحدث عنه في الأخرى، كذلك ينبغي أن يكون الخبر عن الثاني مما يجــري مجــرى الشبيه والنظير أو النقيض للخبر في الأول. فلو قلت: زيد طويل القامة وعمرو شاعر. كان خلفًا، لأنه لا مشاكلة ولا تعلق بين طول القامة وبين الشعـــر، وإنما الواجب أن يقال: زيد كاتب، وعمرو شاعر، وزيد طويل القامة، وعمرو قصير " (٢).

وذلــك الرابط المشترك هو ما يسميه السكاكي بـــ " الجامع " ، وهو إما أن يكون عقليًا أو وهميًا أو خياليًا(٣)

---

١ " دلائل الإعجاز" ص ٢٢٥
٢ السابق ص ٢٢٥
٣ ينظر " مفتاح العلوم " ص ١٤٢ وما بعدها

" أمـــا العقلـــي : فهو أن يكون بينهما اتحاد في التصور ، أو تماثل أو تضايف ، كما بين العلة والمعلول ، والسبب والمسبب ، والسفل والعلو ، والأقل والأكثر .

و الوهمي : وهو أن يكون بين تصوريهما شبه تماثل .. لذلك حسن الجمع بين الثلاثة التي في قوله :

ثلاثة تشرق الدنيا ببهجتها   شمس الضحى ، وأبو إسحق ، والقمر

أو تـضاد كالـسواد والبياض ، والهمس والجهارة ... أو شبه تضاد كالسماء والأرض ، والـسهل والجبل . فإن الوهم ينزل المتضادين والشبيهين بهما منزلة المتضايفين ؛ فيجمع بينهما في الذهن ؛ لذلك نجد الضد أقرب خطورًا بالبال مع الضد " ومثال لذلك قوله تعالى فـــي ســورة الرحمن : ﴿ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ بِحُسْبَانٍ وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ ﴾ [الرحمن ٥ ، ٦] يقــول الزمخشري في تفسيره للآيتين : " فإن قلت : أي تناسب بين هاتين الجملتين حتى وسط بينهما العاطف؟ قلت : إنّ الشمس والقمر سماويان ، والنجم والشجر أرضيان ، فبين القبيلين تناسب من حيث التقابل ، وأنّ السماء والأرض لا تزالان تذكران قرينتين " [١].

والخيالي :أن يكون بين تصوريهما تقارب في الخيال سابق ، كما في قوله تعالى : ﴿ أَفَلاَ يَنظُــرُونَ إِلَى الإِبْلِ كَيْفَ خُلِقَتْ وَإِلَى السَّمَاءِ كَيْفَ رُفِعَتْ وَإِلَى الْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ وَإِلَى الأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ ﴾ [من ١٧ ــ ٢٠ الغاشية].

فإن فتش البدوي في خياله وجد صور هذه الأشياء حاضرة فيه على الترتيب المذكور ، بخلاف الحضري " [٢]

ويقــول عبد القاهر عن مواضع الفصل والوصل بشكل مجمل : " فترك العطف يكون إما للاتصال إلى الغاية أو الانفصال الى الغاية، والعطف لما هو واسطـــة بين الأمــــرين، وكان له حال بين حالين ، فاعرفه " [٣]

فمن مواضع الوصل لديه ما كان واسطة بين الأمرين ، أي أن تقع الجملتان بين كمال الاتــصال و كمال الانفصال ، وهذا هو المصطلح الذي استخدمه السكاكي بعد عبد القاهر فـــي قــوله : " وإنمـــا يكون موضعًا لدخوله إذا توسطت بين كمال الاتصال وبين كمال الانفصال " [٤] .

---

١ " الكشاف " ٤: ٤٤

٢ ينظر " الإيضاح " للخطيب القزويني ص ١٥١ وما بعدها

٣ " دلائل الإعجاز " ص ٢٤٣

٤ " مفتاح العلوم " ص ١٤٢

فصّل ذلك الخطيب القزويني بقوله : " وأما للتوسط بين حالتي كمال الانفصال وكمال الاتصال وهو ضربان ، أحدهما: أن يتفقا خبرًا أو إنشاء، لفظاً ومعنى كقوله تعالى : ﴿ إِنَّ الأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ ﴾ [١٣، ١٤ الانفطـــار] ، وقولـــه: ﴿ يخرج الحي من الميت ويخــرج الميت من الحـــي ﴾ [من ٩٥ الأنعام] ، وقوله: ﴿ يُخَادِعونَ اللهَ وهُوَ خَادِعهم ﴾ [من ١٤٢ النساء] ، وقوله تعالى: ﴿ كُلوا واشرَبوا ولا تُسرِفوا ﴾ [من ٣١ الأعراف].

والثانـــي أن يـــتفقا معنى لا لفظاً كقوله تعالى: ﴿ وإذْ أخَذْنا مِيثاقَ بني إسرائيل لا تَعبُدونَ إلا اللهَ وبالوَالِدَينِ إحْسَانًا وذَوِي القُربَى واليَتَامَى والمَسَاكِينِ وقُولُوا ﴾[من ٨٣ البقرة] عطف قوله " وقولوا " على قوله " لا تعبدون" لأنه بمعنى: لا تعبدوا ، وأما قوله : وبالوالدين إحسانا فتقديره إما : وتحسنون بمعنى : وأحسنـــوا ، وإمـــا : وأحسنـــوا" [1]

وأرى أن يضاف إلى هذين الضربين ضرب ثالث ، فيه يتفق الجملتان من حيث كونهما اســـميتين أو فعليتين ، يقول السكاكي عن هذا النوع الداعي للوصل : " واعلم أن الوصل من محسناته أن تكون الجملتان متناسبتين ككـــونهما اسميتين أو فعليتين ومـــا شاكل ذلك ، فـــإذا كان المراد من الأخبار مجرد نسبة الخبر على المخبر عنه من غير التعرض لقيد زائد كالتجدد والثبوت وغير ذلك لزم أن تراعي ذلك ،

فـــتقول : " قام زيد وقعد عمرو" أو " زيد قائم وعمـــرو قـــاعد "، وكـــذا " زيـــد قام وعمـــرو قعـــد " ، وألا تقول : " قام زيد وعمرو قاعد " [2] ، والأمثلة على هذا التناسب كثيـــرة في القرآن ،منها قوله تعالى : ﴿ يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ ﴾ [من ٦١ الحـــج] ، وقوله تعالى : ﴿ .إِنَّ الأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ ﴾ [١٣، ١٤ الانفطـــار] ، وفي الشعر أيضًا الكثير من مواضع الوصل لهذا التناسب ، منه قول المتنبي :

إذا غدرت الحسنـــاء وفت بعهدها   فمـــن عهـــدها ألا يدوم لها عهـــد
وإن عشقت كانت أشد صبابة   وإن فركت فاذهب فما في فركها قصد
وإن حقدت لم يبق في قلبها رضا   وإن رضيت لم يبق في قلبهـــا حقـــد

حـــيث وصل بين الجمل الشرطية إذا عذرت .. ، وإن عشقت .. ، وإن فركت .. ، وإن حقـــدت .. ، وإن رضيت .. لما بين هذه الجمل من تناسب من حيث كونها جمل شرطية والفعل فيهما ماضٍ .

---

١ " الإيضاح في علوم البلاغة " ١ : ٥٤
٢ " مفتاح العلوم " ص ١٥٣

ويحسن الوصل كذلك بالواو إذا أردت أن تثبت خبرين أو صفتين متضادتين ، وتزيل العجب من اجتماعهما لواحد ، " وذلك أنك إذا قلت: هو يضر وينفع . كنت قد أفدت بالواو أنك أوجبت له الفعلين جميعًا، وجعلته يفعلهما معًا.

ولو قلت: يضر ينفع، من غير واو لم يجب ذلك، بل قد يجوز أن يكون قولك ينفع رجوعًا عن قولك يضر وإبطالاً له. وإذا وقع الفعلان في مثل هذا في الصلة ازداد الاشتباك والاقتران حتى لا يتصور تقدير إفراد في أحدهما عن الآخر" (١)

وليس شرطًا أن تأتي الواو بين الصفات أو الأخبار المتضادة ، لكننا نقول إن ذلك مستحسن أو أنه هو الأكثر ورودًا ، وقد وردت الواو بين صفات أو أخبار ليست متعارضة ، كما في قوله تعالى : ﴿ تَنزِيلُ الْكِتَابِ مِنَ اللهِ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ غَافِرِ الذَّنبِ وَقَابِلِ التَّوْبِ شَدِيدِ الْعِقَابِ ﴾ [٢، ٣ غافر] حيث جمع بالواو بين غفران الذنب وقبول التوب ، وهما من نسق واحد ولا تعارض بينهما ، كما ورد في الشعر ما هو على النقيض من ذلك بذكر أخبار متضادة من غير واو ، من أشهرها قول امرئ القيس في وصف فرسه :

مكر مفر مقبل مدبر معًا كجلمود صخر حطه السيل من عل

وربما كان في ذكر الحال " معًا " مبرر للجمع بين هذه الأخبار المتعارضة والاستغناء عن الواو .

يرى د. محمد أبو موسى أن الواو تعطي المغايرة فإذا قلت : " هو قائم قاعد " توهم أن الصفتين متداخلتين معًا ،بينما إذا قلت : " هو قائم وقاعد " لم يكن ذلك التداخل وإنما كانا على التعاقب والتواتر (٢) .

فمن الأنسب في الصفات المتعارضة أن توصل بالواو لبيان التواتر حيث لا يصلح التداخل إلا لحكمة أو تأويل مناسب يمكن الالتفات إليه .

---

١ " دلائل الإعجاز " ص ٢٢٦
٢ ينظر " دلالات التراكيب " ص ٢٨٢

والوصل يأتي أحيانًا عند استحالة الفصل عندما يكون هناك مانع من الفصل ، وهو ما يسمى بالوصل لأمن اللبس ، ومن أشهر الشواهد على هذا المبدأ ما حكاه الجاحظ أنه : " مرّ رجلٌ بأبي بكر ومعه ثوبٌ، فقال: أتبيع الثوب؟ فقال: لا عافاك اللّه ، فقال أبو بكر رضي اللّه عنه: لقد عُلِّمتم لو كنتم تعلمون، قل: لا وعافاك اللّه " [1] وهذا النوع من الوصل يذكره القزويني بأنه لدفع إيهام خلاف المقصود كقول البلغاء: " لا وأيدك الله "، وجب الوصل بالواو هنا حتى لا يفهم من العبارة أنها دعاء عليه .

إذن فالوصل يجب في المواضع التالية :

الموضع الأول : إذا وجد بين الجملتين جامع عقلي أو وهمي أو خيالي .

الموضع الثاني : أن تقع الجملتان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال بأن :

يتفقا خبرًا وإنشاءً ، أو يتفقا في نوع الجملة اسمية أو فعلية .

الموضع الثالث : أن يريد المتكلم إزالة العجب عن اجتماع فعلين أو صفتين متضادتين لفاعل أو موصوف واحد .

الموضع الرابع : أن تصل أمنًا للبس ، لوجود مانع من الفصل .

---

١ " البيان والتبيين " تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي / مكتبة المثنى ببغداد ط ٢ سنة ١٣٨٠هـ - ١٩٦٠م ١: ٢٦١

المبحث الثاني - مواضع الفصل

يتناول عبد القاهر أول الأسباب التي تستدعي الفصل فيقول : " واعلم أنه كما كان في الأسماء ما يصله معناه بالاسم قبله، فيستغني بصلة معناه له عن واصل يصله ورابط يربطه وذلك كالصفة التي لا تحتاج في اتصالها بالموصوف إلى شيء يصلها به، وكالتأكيد الذي يفتقر كذلك إلى ما يصله بالمؤكد كذلك يكون في الجمل ما تتصل من ذات نفسها بالتي قبلها، وتستغني بربط معناها لها عن حرف عطف يربطها، وهي كل جملة كانت مؤكدة للتي قبلها، ومبينة لها... فإذا قلت: جاءني زيد الظريف وجاءني القوم كلهم لم يكن الظريف وكلهم غير زيد وغير القوم. ومثال ما هو من الجمل كذلك قوله تعالى ﴿ الم ذَلِكَ الْكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ ﴾ قوله " لا ريب فيه " ، بيان وتوكيد وتحقيق لقوله: " ذلك الكتاب " وزيادة تثبيت له، وبمنزلة أن تقول : هو ذلك الكتاب هو ذلك الكتاب، فتعيده مرة ثانية لتثبته "[١] .

وهو يقصد بالطبع أن يكون بين الجملتين ما عرف لديه بالاتصال إلى الغاية ، وهو ما عرف فيما بعد عند السكاكي والزمخشري بكمال الاتصال ، وذلك هو المصطلح الذي شاع في دراسات المحدثين ، يقول السكاكي : وكذا متى نزلت [الثانية] من الأولى منزلة نفسها لكمال اتصالها بها مثل ما إذا كانت موضحة لها ومبينة أو مؤكدة لها ومقررة لم تكن موضعا لدخول الواو " [٢]

ونلتمس إيضاح كمال الاتصال عند القزويني حيث يتناوله بشيء من التفصيل ، فيقول : وأما كمال الاتصال فيكون لأمور ثلاثة :

الأول ـ أن تكون الثانية مؤكدة للأولى ... وهو قسمان أحدهما ـ أن تنزل الثانية من الأولى منزلة التأكيد المعنوي من متبوعه في إفادة التقرير مع الاختلاف في المعنى ، كقوله تعالى : ﴿ الم ذَلِكَ الْكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ ﴾ [١، ٢ البقرة] فإن وزان " لا ريب فيه في الآية وزان " نفسه " في قولك : جاءني الخليفة نفسه . وكذا قوله : ﴿ كَأَن لَّمْ يَسْمَعْهَا كَأَنَّ فِي أُذُنَيْهِ وَقْرًا ﴾ [من ٧ لقمان]

---

١ " دلائل الإعجاز " ص ٢٢٧
٢ " مفتاح العلوم " ص ١٤٢

وثانيهما ــ أن تنزل الثانية من الأولى منزلة التأكيد اللفظي من متبوعه في اتحاد المعنى كقوله تعالى : ﴿ ذَلِكَ الْكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ ﴾ [٢ البقـرة] " فإن قوله هدى للمتقين معناه أنه في الهداية بالغ درجة لا يدرك كنهها حتى كأنه هداية محضة ، وهذا معنى قوله " ذلك الكتاب " ؛ لأن معناه كما مر الكتاب الكامل ، والمراد بكماله كماله في الهداية ؛ لأن الكتب السماوية بحسبها تتفاوت في درجات الكمال" (١) .

والثاني ــ أن تكون الثانية بدلا من الأولى ، والمقتضى للإبدال كون الأولى غير وافية بتمام المراد بخلاف الثانية ، والمقام يقتضي اعتناءً بشأنه لنكتةٍ ، ككونه مطلوبًا في نفسه ، أو فظيعًا ، أو عجيبًا ، أو لطيفًا ، وهو ضربان :

أحدهما ــ أن تنزل الثانية من الأولى بدل البعض من متبوعه كقوله تعالى : ﴿ أَمَدَّكُمْ بِمَا تَعْلَمُونَ أَمَدَّكُمْ بِأَنْعَامٍ وَبَنِينَ ﴾ [من ١٣٢، ١٣٣الشعراء]

وثانيهما ــ أن تنزل الثانية من الأولى منزلة بدل الاشتمال من متبوعه ، كقـوله تعالى : ﴿ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ اتَّبِعُوا مَن لاَّ يَسْأَلُكُمْ أَجْرًا وَهُم مُّهْتَدُونَ ﴾ [من ٢٠ ، ٢١ يس] (٢) .

والثالث : أن تكون الثانية بيانًا للأولى ، بأن تنزل منها منزلة عطف البيان من متبوعه في إفادة الإيضاح ، والمقتضي للتنبيه أن يكون في الأولى نوع خفاء مع اقتضـاء إزالتـه ، كقوله تعالى : ﴿ فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْـدِ وَمُلْكٍ لاَّ يَبْلَـى﴾ [١٢٠طه] فصل جملة " قال .. " عما قبلها لكونها تفسيرًا وتبيينا " (٣) ، ومثلهـا قولـه تعالى : ﴿ وَإِذْ نَجَّيْنَاكُم مِّنْ آلِ فِرْعَوْنَ يَسُومُونَكُمْ سُوءَ الْعَذَابِ يُذَبِّحُونَ أَبْنَاءَكُمْ وَيَسْتَحْيُونَ نِسَاءَكُمْ ﴾ [٤٩ البقرة] قوله : " يذبحون " وما عطف عليه بيان لـ " يسومونكم سوء العذاب "، وقوله تعالى : ﴿ وَنَادَى أَصْحَابُ الأَعْرَافِ رِجَالاً يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَاهُمْ قَالُوا مَا أَغْنَى عَنكُمْ جَمْعُكُمْ وَمَا كُنـتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ ﴾ [٣ فاطر] " قالوا ... " بيان للنداء في أول الآية .

ومنه قول الشاعر :

إذا قيل أعمى قلت إنّ وربمـا أكـون وإني من فتى لبصير
إذا أبصر القلب المروءة والتقى فإن عمى العينين ليس يضير

البيت الثاني بيان لكونه بصيرًا مع أنه أعمى (٤) .

---

١ " الإيضاح " ص ١٤٤
٢ السابق ص ١٤٤
٣ السابق ص ١٤٤وما بعدها
٤ " دلالات التراكيب " ص ٣٠٠

والسبب الثاني من أسباب الفصل أن يكون بين الجملتين شبه كمال الاتصال : حيث تكون الجملة الثانية جوابًا عن سؤال طرحته الجملة الأولى ، يقول الخطيب القزويني عن هذا النوع من الفصل : " وأما كونها بمنزلة المتصلة بها فلكونها جوابًا عن سؤال اقتضته الأولى فتنزل منزلته فتفصل الثانية عنها كما يفصل الجواب عن السؤال " (١) ، وذلك ما يسمى الاستئناف البياني ، " ومعنى الاستئناف فيه أنه استئناف جواب وليس ابتداء كلام منقطع عن سابقه كما يشعر بذلك لفظ الاستئناف ، واستئناف الجواب هذا يتم به الكلام المنبثق من الجملة السابقة التي هي كالأم لهذه الجملة ، ولذلك تراها لا تستقل وإن طالت وتكاثرت فروعها وامتدت فلا تكون محورًا وأصلا في الكلام " (٢)

كما في قول أبي العلاء المعري :

خلق الناسُ للبقـاء فضلّت   أمـةٌ يحسبونهم للنفـادِ
إنمـا ينقلون من دار أعمـا   لٍ إلى دار شقـوةٍ أو رشـادِ

البيت الأول يقول : إن الناس خلقوا للحياة لا للموت ، والقول بفنائهم قول ضال ، وهذه الحقيقة فيها غرابة من بعض الوجوه ، وهذه الغرابة تهمس في النفس بتساؤل يقول : إذا كان كذلك فما بالنا نراهم يروحون ولا يرجعون ؟ فأُجاب الشاعر عن هذا بقوله : " إنما ينقلون " إلى آخره " (٣)

وأغراض هذا النوع من الاستئناف كثيرة ذكر السكاكي بعضًا منها ، وذكر بعضها القزويني ، لكن الزمخشري تحدث عنها بالتفصيل عند تناولة لتفسير الآيات التي تعرضت له ، ويمكن إجمال هذه الأسباب في : الإيضاح ، والتعليل ، والتعجب ، والتوكيد .

أ ـــ الاستئناف للإيضاح : ومن أمثلته قوله تعالى : ﴿ وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴾ [١٠٧ آل عمران] يقول الزمخشري في تفسر هذه الآية : " ... فإن قلت : كيف موقع قوله : { هُمْ فِيهَا خالدون } بعد قوله : { فَفِي رَحْمَةِ الله } ؟ قلت : موقع الاستئناف ، كأنه قيل : كيف يكونون فيها ؟ فقيل : هم فيها خالدون لا يظعنون عنها ولا يموتون " (٤) .

---

١ " الإيضاح في علوم البلاغة " ١ : ٥٢
٢ " دلالات التراكيب " ص ٣١٢
٣ السابق ص ٣٠٦
٤ الكشاف ١: ٤٥٤

ب – الاستئناف للتعليل : في قوله تعالى : ﴿ وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلاَئِكَةِ اسْجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إِلاَّ إِبْلِيسَ كَانَ مِنَ الْجِنِّ ﴾ [من ٥٠ الكهف] . يقول في تفسيره : { كَانَ مِنَ الجن } كلام مستأنف جار مجرى التعليل بعد استثناء إبليس من الساجدين ، كأن قائلاً قال : ما له لم يسجد ؟ فقيل : كان من الجن " (١) .

ج – الاستئناف للتعجب : وقد تنطوي الإجابة على تعجب كما في قوله تعالى : ﴿ وَقَالَ الَّذِينَ لاَ يَرْجُونَ لِقَاءَنَا لَوْلاَ أُنْزِلَ عَلَيْنَا الْمَلاَئِكَةُ أَوْ نَرَى رَبَّنَا لَقَدِ اسْتَكْبَرُوا فِي أَنْفُسِهِمْ ﴾ [من ٢١ الفرقان] . يقول الزمخشري : " واللام [في جملة لقد استكبروا في أنفسهم] جواب قسم محذوف ... وفي فحوى هذا الفعل دليل على التعجب من غير لفظ التعجب . ألا ترى أن المعنى : ما أشدّ استكبارهم ، وما أكبر عتوّهم " (٢).

د – الاستئناف للتوكيد : وذلك في قوله تعالى : ﴿ شَهِدَ اللهُ أَنَّهُ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ وَالْمَلاَئِكَةُ وَأُولُو الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ لاَ إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ إِنَّ الدِّينَ عِنْدَ اللهِ الإِسْلاَمُ ﴾ [١٨، ١٩ آل عمران] . يقول الزمخشري : وقوله : { إِنَّ الدين عِندَ الله الإسلام } جملة مستأنفة مؤكدة للجملة الأولى . فإن قلت : ما فائدة هذا التوكيد؟ قلت : فائدته أن قوله : { لاَ إله إِلاَّ هُوَ } توحيد ، وقوله : { قَائِمًا بالقسط } تعديل ، فإذا أردفه قوله : { إِنَّ الدين عِندَ الله الإسلام } فقد آذن أن الإسلام هو العدل والتوحيد ، وهو الدين عند الله ، وما عداه فليس عنده في شيء من الدين " (٣)

ويذكر القزويني نوعًا آخر من الاستئناف وهو " ما يأتي بإعادة اسم ما استؤنف عنه كقولك : أحسنت إلى زيد زيدٌ حقيق بالإحسان ، ومنه ما يبنى على صفته كقولك : أحسنت إلى زيد صديقك القديم أهل لذلك " (٤)

ومما له علاقة بالاستئناف ما ذكره عبد القاهر عن فعل " القول " : " واعلم أن الذى تراه في التنزيل من لفظ قال مفصولاً غير معطوف هذا هو التقدير فيه، والله أعلم.
أعني مثل قوله تعالى : ﴿ هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ ضَيْفِ إِبْرَاهِيمَ الْمُكْرَمِينَ.إِذْ دَخَلُوا عَلَيْهِ فَقَالُوا سَلاَمًا قَالَ سَلاَمٌ قَوْمٌ مُنْكَرُونَ فَرَاغَ إِلَى أَهْلِهِ فَجَاءَ بِعِجْلٍ سَمِينٍ فَقَرَّبَهُ إِلَيْهِمْ قَالَ أَلاَ تَأْكُلُونَ فَأَوْجَسَ مِنْهُمْ خِيفَةً قَالُوا

١ " الكشاف " ٢: ٤٨٧
٢ السابق ٣: ٨٨
٣ السابق ١: ٤١٨
٤ " الإيضاح " ١: ٥٣

لاَ تَخَفْ ﴾ [٢٤ـ ٢٨ الذاريات] جاء على ما يقع في أنفس المخلوقين من السؤال. فلما كان في العرف والعادة فيما بين المخلوقين إذا قيل لهم: دخل قوم على فلان فقالوا كذا، أن يقولوا: فما قال هو؟ ويقول المجيب: قال كذا، أخرج الكلام ذلك المخرج لأن الناس خوطبوا بما يتعارفونه، وسلك باللفظ معهم المسلك الذي يسلكونه " [1] ، ويطلق السكاكي على الفصل لهذا السبب بأن السؤال فيه واقع في مقام المقاولة [2] .

ويشير إلى نفس المعنى يحيى بن حمزة العلوي بقوله : " إذا ورد لفظة (قال) في التنزيل مجردة عن حرف العطف فهو على تقدير سؤال ، وإن جاء متصلا به حرف العطف فهو يأتي على إثر جملة يكون معطوفًا عليها ، فمثال وروده معطوفًا قوله تعالى : ﴿ هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ ضَيْفِ إِبْرَاهِيمَ الْمُكْرَمِينَ إِذْ دَخَلُوا عَلَيْهِ فَقَالُوا سَلاَمًا ﴾ [من ٢٤، ٢٥ الذاريات] فالقول معطوف على الدخول ، ومثال ما ورد مجردًا عن العاطف قوله تعالى : ﴿ فَقَرَّبَهُ إِلَيْهِمْ قَالَ أَلاَ تَأْكُلُونَ ﴾ [٢٧ الذاريات] لأنه لما قرّبه إليهم كأن قائلا قال : فما قال لهم لما قرّبه ؟ قال : ألا تأكلون ؟ " [3]

وأرى أن هذه القاعدة ليست خاصة بالنص القرآني ، بل تصلح لأن تطبق على أي نص أدبي آخر .

والسبب الثالث من أسباب الفصل أن يكون بين الجملتين كمال الانفصال .

لم يقف عبد القاهر طويلا أمام هذا الشرط ، ولم يذكر له الشواهد الكثيرة كما فعل في بقية مواضع الفصل .

وكمال الانفصال يرجع إلى الإسناد ، بأن تكون إحدى الجملتين خبرية والأخرى إنشائية لفظًا ومعنى، نحو قولنا : ذاكِر تنجح ، لم نعطف لأن الأول إنشاء والثاني خبر ، أو معنى فقط كقولنا : سافر فلان سلمه الله ، فالأولى خبرية لفظًا ومعنى ، بينما الثانية خبرية لفظًا إنشائية معنى ، ومثاله ما استشهد به القزويني من قول الشاعر :

وقال إني في الهوى كاذب ... انتقم الله من الكاذب

---

١ " دلائل الإعجاز " ص ٢٤٠

٢ " مفتاح العلوم " ص ١٤٩

٣ " الطراز" من منشورات مؤسسة النصر - تهران ٢: ٥٠، ٥١

فالأولى خبرية لفظًا ومعنى بينما الثانية خبرية لفظًا وإنشائية معنى للدعاء على الكاذب .

وذكــر القزوينــي بعــد ذلــك أن الجملة الثانية حملها الشيخ عبد القاهر رحمه الله على الاســتئناف بتقدير: قلت " [1] أي فماذا قلتَ أنت ؟ وما رأيك فيمن قال إنك كاذب ؟ فقال : انتقمْ الله من الكاذب . وأرى أن الرأيين جائزان ، فكلٌ يؤولها من جهة .

وورد الفــصل للاخــتلاف بين الجملتين في الخبر والإنشاء كثيرًا في القرآن ، منه قوله تعالى : ﴿ بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ أَنَّى يَكُونُ لَهُ وَلَــدٌ ﴾ [من ١٠١ الأنعام] ، وقولـــه تعالى : ﴿ وَكَــذَلِكَ نُــصَرِّفُ الآيَــاتِ وَلِــيَقُولُوا دَرَسْتَ وَلِنُبَيِّنَهُ لِقَوْمٍ يَعْلَمُونَ .اتَّبِعْ مَا أُوحِيَ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ﴾ [١٠٥، ١٠٦ الأنعام] .

وأرى أن كمال الانفصال لا يكون فقط بالاختلاف في الإسناد ، بل عندما لا تكون هناك علاقة دلالية بين الجملتين ، فكما أنَّ تواجُدَ الجامع العقلي أو الوهمي أو الخيالي كان داعيًا للوصــل ، فــإن اختفاء هذا الجامع وتباعد العلاقة الدلالية لا بد أن يكون داعيًا للفصل ، ويجعلــه د. محمد أبو موسى أساسًا لكمال الانفصال أو كما يسميه كمال الانقطاع فيقول : " والجديــر باســم الفصل وذلك أيضًا صورة من صور كمال الانقطاع الذي أصله فقدان الجامــع أو تــباين الكلامين في الغرض كما يقول الزمخشري ، ونعده استئنافًا يتجه فيه الكلام إلى مقطع آخر من مقاطع معانيه " [2] .

إذن فلــيس معنى كمال الانفصال قطع أواصر الكلام وجريانه بلا رابط بل هو انتقال من مقطع إلى مقطع آخر من مقاطع معانيه ، وذلك يعني وجود العلاقة ولكن بصورة أبعد وأدق وتكون على مستوى السياق العام ، " وكأن غياب الواو تكليف للعقل بأن يملأ فراغها ، وأن يجدَّ ليجد الرابط العقلي الذي هو موجود لا محالة عند غياب الرابط اللفظي " [3] .

ويؤكد د. محمد أبو موسى على ضرورة وجود رابطة معنوية في الكلام ، وإلا يكون ذلــك ضربًا من الهراء والهذيان الذي لا يصدر عن نفس عاقلة وعقل منظم ، " فلا تسمع أحــدًا يقــول : " يكثــر المطــر في المناطق الساحلية ، وتجبر الصلاة بسجود السهو ، ويخطئون من يعتقدون أن اليهود يسالمون العرب المسلمين ، وقد ولد عيسى من غير أب

١ " الإيضاح في علوم البلاغة " ١ / ٥١
٢ " دلالات التراكيب " ص ٣٠٥
٣ السابق ص ٣٣٠

واختلف النقاد في شعر أبي تمام " إلى آخر أمثال هذه الملتقطات ، وهي فاسدة عطفت أو لم تعطف ... وكيف يتصور أن كمال الانقطاع كأصل من أصول البلاغة تجيز هذا ؟ إنه اللهو والعبث " (١) .

إلا أن القرآن أورد العديد من آياته عطف فيها بين خبر وإنشاء ، كما في قولة تعالى : ﴿ وَلاَ تَأْكُلُوا مِمَّا لَمْ يُذْكَرِ اسْمُ اللهِ عَلَيْهِ وَإِنَّهُ لَفِسْقٌ ﴾ [من ١٢١ الأنعام] حيث وصل الله تعالى بين الخبر " إنه لفسق " وبين الإنشاء " لا تأكلوا " ، وكذلك قوله تعالى : ﴿ وَلَوْ تَرَى إِذْ يَتَوَفَّى الَّذِينَ كَفَرُوا الْمَلاَئِكَةُ يَضْرِبُونَ وُجُوهَهُمْ وَأَدْبَارَهُمْ وَذُوقُوا عَذَابَ الْحَرِيقِ ﴾ [٥٠ الأنفال] حيث وصل بالواو بين الإنشاء " ذوقوا ... " والخبر " ولو ترى .. " ، وقوله : ﴿ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ وَهَلْ أَتَاكَ نَبَأُ الْخَصْمِ إِذْ تَسَوَّرُوا الْمِحْرَابَ ﴾ [من ٢٠، ٢١ ص] بوصل الإنشاء " هل أتاك " بالخبر " آتيناه الحكمة " .

وهذه الواو التي يسميها النحاة واو الاستئناف ، إلا أنها " لعطف مضمون كلام على مضمون كلام آخر ، أو عطف قصة على قصة سواء أكانت بين الخبر والإنشاء أو بين خبرين أو إنشائين " (٢)

والسبب الرابع من أسباب الفصل أن يكون بين الجملتين شبه كمال انفصال : ويكون الفصل لالتباس المعنى بالعطف ، وهو ما أطلق عليه السكاكي القطع للاحتياط ، ويستشهد عليه بقول الشاعر :

وتظن سلمى أنني أبغي بها ... بدلا أراها في الضلال تهيم

ويقول تعليقًا عليه : " لم يعطف " أراها " كي لا يحسب السامع العطف على " أبغي " دون " تظن " ، ويعد " أراها في الضلال تهيم " من مظنونات سلمى في حق الشاعر ، وليس هو بمراد ، إنما المراد أنه حكم الشاعر عليها بذاك " وقد يؤولها على أنها للاستئناف فيقول : " وليس بمستبعد لانصباب قوله : وتظن سلمى أنني أبغي بها بدلا، على إيراد : فما قولك في ظنها ذلك أن يكون قد قطع أراها ليقع جوابا لهذا السؤال على

١ " دلالات التراكيب " ص ٣٢٨، ٣٢٩
٢ السابق ص ٣٢٤

سبيل الاستئناف " [١] ، وذلك ما رآه أيضًا الخطيب القزويني عند استشهاده بهذا البيت فذكر أنه يجوز أيضًا للاستئناف ، والرأيان هنا أيضًا جائزان .

ويبدو مثل هذين التأويلين وهذا الاختلاف في آراء العلماء في تناولهم لقوله تعالى : ﴿ وإذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنا معكم إنما نحن مستهزئون الله يستهزئ بهم ﴾ [من ١٤، ١٥ البقرة] لم يعطف " الله يستهزئ بهم " على " إنا معكم " ؛ لأنه لو عطف عليه لكان من مقول المنافقين وليس منه [٢] .

والقطع هنا يعتبره الزمخشري من قبيل الاستئناف أيضًا ، يقول في الكشاف تفسيرًا لهاتين الآيتين: " فإن قلت : كيف ابتدأ قوله : { الله يَسْتَهْزِىءُ بِهِمْ } ولم يعطف على الكلام قبله . قلت : هو استئناف في غاية الجزالة والفخامة . وفيه أن الله عز وجل هو الذي يستهزىء بهم الاستهزاء الأبلغ ، الذي ليس استهزاؤهم إليه باستهزاء ... ، لما ينزل بهم من النكال ويحل بهم من الهوان والذل . وفيه أن الله هو الذي يتولى الاستهزاء بهم انتقامًا للمؤمنين ، ولا يحوج المؤمنين أن يعارضوهم باستهزاء مثله " [٣] والرأيان في غاية الوجاهة ، والمعنى يحتملهما معًا .

وذكر عبد القاهر صورة من صور الفصل بـ : " إن " المخففة و" إلا "، فقال: " هناك نوع من الجمل المفصولة التي تأتي لتوكيد الجمل المنفية ، بـ إن وإلا ، كما في قوله تعالى : ﴿ وما علمناه الشِّعْرَ وما يَنْبَغِي له إنْ هُوَ إلا ذِكْرٌ وقُرْآنٌ مُبِين ﴾ [٦٩ يس] وقوله تعالى : ﴿ وما يَنطِقُ عن الهَوى ، إنْ هوَ إلا وَحْيٌ يُوحَى ﴾ [٣ النجم] [٤] .

لكنها من قبيل الجمل الاعتراضية ، وهو من نوع التذييل ، والأنسب أن تدرس في مبحث الإطناب في البلاغة العربية لا في مبحث الفصل والوصل ، وربما يؤيد الزمخشري هذا الرأي حيث إنه لم يشر إلى هذا النوع من الفصل رغم لفتاته الجمالية الرائعة في هذا الشأن ، كما أنه لم يشر إلى ذلك في معرض تفسيره لهاتين الآيتين .

---

١ " مفتاح العلوم " ص ١٤٧
٢ " الإيضاح في علوم البلاغة " ١ : ٥٠
٣ " الكشاف " ١: ١٨٧
٤ " دلائل الإعجاز " ص ٢٣٠

إلا أن الزمخشري نبهنا إلى صورة من صور الفصل وموضع من مواضعه ، حيث أشار إلى صورة الفصل الذي يأتي للتعديد ، ذلك عندما تعرض لتفسير قوله تعالى في سورة الرحمن : ﴿ الرَّحْمَنُ عَلَّمَ الْقُرْآنَ خَلَقَ الإِنْسَانَ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ ﴾ [الرحمن ١- ٤] فيقول : " الرحمن مبتدأ ، وهذه الأفعال مع ضمائرها أخبار مترادفة ، وإخلاؤها من العاطف لمجيئها على نمط التعديد ، كما تقول : زيد أغناك بعد فقر ، أعزك بعد ذل ، كثرك بعد قلة ، فعل بك ما لم يفعل أحد بأحد ، فما تنكر من إحسانه؟ " (١)

إذن فالفصل يجب في المواضع التالية

أولا – أن يكون ما بين الجملتين كمال الاتصال ، ويكون على الصور التالية :

١– الجملة الثانية مؤكدة للأولى (تأكيد لفظي – تأكيد معنوي)

٢– الجملة الثانية بدل (بدل البعض من متبوعه – بدل الاشتمال)

٣– الجملة الثانية بيان للأولى .

ثانيًا – أن يكون ما بين الجملتين كمال الانفصال : وهو ما يتحقق بالاختلاف في الإسناد (خبرًا وإنشاءً)

ثالثًا – أن يكون ما بين الجملتين شبه كمال الانفصال : إذا التبس المعنى بالعطف .

رابعًا – أن يكون ما بين الجملتين شبه كمال الاتصال : لكون الثانية جوابًا عن سؤال اقتضته الأولى .

خامسًا – عندما نريد تعديد النعم أو الأفضال أو ما يشاكله أو ما يضاده من معانٍ .

---

١ " الكشاف " ٤: ٤٣

المبحث الثالث - دراسة جملة الحال

ـــ ومما له علاقة قوية بالفصل والوصل جملة الحال ؛ لأنها تأتي تارة بالواو وتارة بغير الواو ، فلا بد إذن من البحث في شروط اقترانها بالواو والعوائق التي تمنع ذلك .

يمهد السكاكي الحديث عن الحال فيقول :

" الحال نوعان: حال بالإطلاق وحال تسمى مؤكدة ... ، فأصل النوع الثاني أن يكون وصفا ثابتًا ، نحو : هو الحق بينا ، وزيد أبوك شفيقا ، وذاك حاتم سخيا جوادًا.. ، وأصل النوع الأول أن يكون وصفًا غير ثابت من الصفات الجارية كاسم الفاعل واسم المفعول، نحو ، جاء : زيد راكبًا ، وسلم علي قاعدًا ، وضربت اللص مكتوفًا ، وقتلته مقيدًا ... وحق النوعين ألا يدخلهما الواو... لأن هذه الواو وإن كنا نسميها واو الحال أصلها العطف ونظرا على أن حكم الحال مع ذي الحال أبدًا نظير حكم الخبر مع المخبر عنه ،.. والخبر ليس موضعًا لدخول الواو على ما سبق تقرير هذا الباب " (١) .

وبعد هذا التمهيد يقول : " الجملة متى كانت واردة على أصل الحال وذلك أن تكون فعلية لا اسمية ... مثبتة فالوجه ترك الواو جريًا على موجب الحال، نحو : " جاءني زيد يسرع أو يتكلم أو يعدو فرسه " ... ومتى لم تكن واردة على أصل الحال ، وذلك أن تكون اسمية في الحال غير المؤكدة فالوجه الواو ،نحو : " جاءني زيد وعمرو أمامه "، و" رأيته وهو قاعد" ، وما جاء بخلاف هذا إلا صور معدودة ألحقت بالنوادر وهي " كلمته فوه إلى في " و" رجع عوده على بدئه " (٢) .

" ومتى كانت واردة على أصل الحال لكن لا على نهجها فالوجه جواز الأمرين معا ، نحو قولك: " جعلت أمشي ما أدري أين أضع رجلي" و" جعلت أمشي وما أدري أين أضع رجلي " ... ، وكذا: " أتاني قد جهده السير" بدون الواو أو " وقد جهده السير" بالواو ، إلا أن ترك الواو في النفي وفي الإثبات أرجح " (٣)

---

١ " مفتاح العلوم " ص ١٥٣
٢ السابق ص ١٥٤ وما بعدها
٣ السابق ص ١٥٥

وأما الظرف [الجملة الاسمية المصدرة بظرف] .. جاء الأمران فيه ، يقال : " رأيته على كتفه سيف " بدون الواو تارة ، و" رأيته وعلى كتفه سيف " بالواو أخرى ، ثم من عرف السبب في تقديم الحال إذا أريد إيقاعها عن النكرة مع الواو في مثل : " جاءني رجل وعلى كتفه سيف " ولمزيد جوازه في قوله تعالى : ﴿ وَمَا أَهْلَكْنَا مِنْ قَرْيَةٍ إلا ولها كِتَابٌ مَعْلوم ﴾ [٤ الحجر] على ما قدمت [١].

وللخطيب القزويني رأي في هذا الشأن ، يقول فيه : " الجملة إذا كانت فعلية ، والفعل مضارع مثبت امتنع مجيء الواو لقوله تعالى : ﴿ وَنَذَرُهُمْ فِي طُغْيَانِهِمْ يَعْمَهُونَ ﴾ [من ١١٠ الأنعام] .

وإذا كان الفعل مضارعًا منفيًا يجوز فيه الأمران من غير ترجيح ، أما مجيئه بالواو كقول بعض العرب : " كنت ولا أخشى بالذيب " ، وأما مجيئه بغير الواو كقوله تعالى : ﴿ وَمَا لَنَا لاَ نُؤْمِنُ بِاللهِ ﴾ [من ٨٤ المائدة] .

وإذا كان ماضيًا لفظًا أو معنى فكذلك يجوز الأمران من غير ترجيح ، أما مجيئه بالواو فقوله تعالى : ﴿ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلاَمٌ وَكَانَتِ امْرَأَتِي عَاقِرًا ﴾ [من ٨ مريم] . وأما مجيئه بلا واو كقوله تعالى : ﴿ فَانْقَلَبُوا بِنِعْمَةٍ مِّنَ اللهِ وَفَضْلٍ لَّمْ يَمْسَسْهُمْ سُوءٌ ﴾ [من ١٧٤ آل عمران]

ـ إذا كانت الجملة اسمية فالمشهور أنه يجوز فيه الأمران ، ومجيء الواو أولى .. مجيء الواو كقوله تعالى : ﴿ فَلاَ تَجْعَلُوا للهِ أَنْدَادًا وَأَنْتُمْ تَعْلَمُونَ ﴾ [من ٢٢ البقرة] ، والخلو منها كما رواه سيبويه : " كلمته فوه إلى فيَّ " .

يكثر مجيء الحال بعد الواو إذا كانت جملة اسمية والخبر مقدم ، نحو: " جاء زيد وعلى كتفه سيف " .

ـ إذا كان صاحب الحال نكرة فلا بد فيه من الواو نحو : " جاءني رجل وعلى كتفه سيف " ، وجبت الواو لئلا تشتبه بالنعت " [٢]

١" مفتاح العلوم " ص ١٥٥

٢ " الإيضاح " ص ١٦٠

ولكن يُلاحظ على هذين الرأيين ما يلي :

أولا – أن السكاكي والقزويني يتفقان في مجمل النقاط ولكن يختلفان في أن السكاكي جعل ترك الواو مع الجملة الفعلية ذات الفعل الماضي المثبت أو المنفي أرجح ، بينما جوّز القزويني وجود الواو أو حذفها دون ترجيح .

ثانيًا – أنهما يعتبران وصف النكرة بالجملة التي سبقت بالواو حالا في مثل قوله : " جاءني رجل وعلى كتفه سيف "، رغم أنني أرى أن هذه الواو لا تخرج الجملة عن أنها صفة ، والواو فيها للتوكيد ، وذلك ما يميل إليه ويقرره الزمخشري في تفسيره لآيات كثيرة جاءت على هذا النحو ، يقول في تفسير قوله تعالى : ﴿ سَيَقُولُونَ ثَلاَثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ ﴾ [من ٢٢ الكهف] .

" فإن قلت : فما هذه الواو الداخلة على الجملة الثالثة ، ولم دخلت عليها دون الأولين؟ قلت : هي الواو التي تدخل على الجملة الواقعة صفة للنكرة ، كما تدخل على الواقعة حالاً عن المعرفة في نحو قولك : جاءني رجل ومعه آخر . ومررت بزيد وفي يده سيف . ومنه قوله تعالى : ﴿ وَمَآ أَهْلَكْنَا مِن قَرْيَةٍ إِلاَّ وَلَهَا كتاب مَّعْلُومٌ ﴾ [٤ الحجر] وفائدتها تأكيد لصوق الصفة بالموصوف ، والدلالة على أن اتصافه بها أمر ثابت مستقر ، وهذه الواو هي التي آذنت بأن الذين قالوا : سبعة وثامنهم كلبهم ، قالوه عن ثبات علم وطمأنينة نفس ولم يرجموا بالظن كما غيرهم " (١)

لكن الأساس في صاحب الحال أن يكون معرفة ، ولن تغير الواو الداخلة على جملته هذه القاعدة الأساسية .

خلاصة القول في فصل ووصل جملة الحال أنه :

– يجب الفصل في الحال الذي هو جملة فعلية فعلها مضارع مثبت .

– يجوز الفصل أو الوصل في باقي أنواع الأحوال من : جملة فعلية فعلها مضارع منفي ، وجملة فعلية فعلها ماضٍ مثبت أو منفي ، و جملة اسمية .

---

١ " الكشاف " ٤ : ٤

ملحوظات أولية

إن الفصل في أبسط معانيه ترك العطف بين الجمل ، لكن د. منير سلطان أشار في كتابه " الفصل والوصل في القرآن " إلى إمكانية الفصل بوسائل أخرى غير حروف العطف وأدواته ، وكلها وسائل وأدوات استنبطها من تفسر الزمخشري " الكشاف " للقرآن الكريم ، حيث ذكر أن من أهم وسائل الفصل بين الجمل : ضمير الفصل ، والجملة الاعتراضية ، والاستثناء المنقطع ، وبل ، وأم .

كما ذكر أيضًا نقلا عن الزمخشري أدوات أخرى للوصل تغني عن الواو ، أشهرها : الفاء ، وثم ، وأو ، وعلى ، ولام الجر ، وإلى ، وقد ، وربما ، وأداتا الشرط إن وإذا .

ولنا على ما ذكر الملحوظات التالية :

١ - أن معظم هذه الأدوات والحروف إنما ارتبطت بالسياق القرآني وأولت تأويلات في هذا النسق دون غيره ، وليس هذا هو معناها العام .

٢- ثم إن معظم هذه الحروف والأدوات إما أن تدرس في كتب الحروف أو في كتب النحو في باب التوابع حتى يظهر عملها ومعانيها في السياقات المختلفة .

٣- مما غاب عن د. منير سلطان أن كثيرًا من هذه الوسائل التي ذكرها للفصل تقوم بالفصل بين أجزاء الجملة وليس بين الجمل ، فدراستها على هذه الأساس يمكن أن يدخل في باب آخر غير باب الفصل والوصل ؛ لأن الفصل والوصل هو العطف أو ترك العطف بين الجمل،أما الفصل والوصل بين المفردات فيدخل عند البلاغيين في مبحث الإطناب.

فمن أشهر ما ذكره عن أدوات الفصل الضمير المنفصل ، وهو ما أشار إليه الرضي في شرح الكافية بقوله: " وإنما قلنا إن الفصل يفيد التأكيد، لأن معنى: زيد هو القائم، زيد نفسه القائم، لكنه ليس تأكيدا "[١] بمعنى أنه ليس صورة من صور التأكيد المتعارف عليه بنوعيه اللفظي والمعنوي ، بل هو كما أسميناه توكيد دلالي .

وإلى هذه الفائدة وتلك الوظيفة أشار أيضًا الزمخشري في تفسيره لقوله تعالى ﴿ أُولَئِكَ عَلَى هُدًى مِنْ رَبِّهِمْ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ ﴾ [٥ البقرة] " هُمْ فصل ،وفائدته الدلالة على أن الوارد بعده خبر لا صفة ،وتوكيد وإيجاب أن فائدة المسند ثابتة للمسند إليه دون غيره " [٢]

---

١ " شرح الرضي على الكافية " تصحيح وتعليق : د. يوسف حسن عمر ، جامعة قاريونس ، سنة ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م ، ٢: ٤٥٧

٢ " الكشاف " ١: ١٤٦

ومواضــع التوكيد بضمير الفصل كثيرة في القرآن ، منها قوله تعالى : ﴿ الَّذِينَ يَصُدُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ وَيَبْغُونَهَا عِوَجًا وَهُمْ بِالْآخِرَةِ هُمْ كَافِــرُونَ ﴾ [١٩ هود]

يقول الزمخشري في تفسيره لهــا : " وهم الثانية لتأكيد كفرهم بالآخرة واختصاصهم به " (١) ،وقوله تعالى: ﴿ وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾ [مــن ٤٠ الـتوبة] يقول الزمخشري : هِيَ فصل أو مبتدأ ، وفيها تأكيد فضل كلمة الله في العلوّ ، وأنها المختصة به دون سائر الكلم " (٢) .

ومــا يهمنا من ذلك وما يجعلنا نستبعده من أدوات الفصل أنه في الغالب يأتي ليفصل بين المبـتدأ والخبــر للتوكيد ، وقد يعرب مبتدأ وما بعده خبر ، والجملة الاسمية خبر للمبتدأ الأول ، فهو لا يفصل بين الجمل ؛ لذلك لا يدخل ضمن مبحث الفصل والوصل .

فالــبحث إذن سيــسير وفــق القاعدة العامة للفصل والوصل ، وهي أن الفصل يكون بحذف الواو والوصل بذكرها حتى إن سادت بعض الأدوات للفصل في القرآن ، وقد نجد لدى نزار أدوات أخرى للوصل يمكن أن يصل إليها البحث وتخرج بها هذه الدراسة .

---

١ " الكشاف " ٢: ٢٧٣

٢ السابق ٢ / ١٩١

خلاصة أولية

ـ بعد هذه الدراسة النظرية لمبحث الفصل والوصل في العربية يمكن للباحث أن يضع يده على بعض الملحوظات المهمة والتي ربما تبدو كالقواعد الأساسية لدراسة هذا المبحث ، والتي تعين عند التطبيق ، من أشهرها :

– أنه عند تطبيق قواعد الفصل والوصل نجد هناك فارقًا شاسعًا بين الجمل التي لها محل من الإعراب ، وتلك التي ليس لها محل من الإعراب ، فكمال الاتصال وكمال الانفصال ، وشبه كمال الاتصال وشبه كمال الانفصال وغيرها من المصطلحات التي تستخدم لبيان العلاقة بين الجمل وعناصرها اللغوية إنما تكون بين الجمل التي لا محل لها من الإعراب ، أما الجمل التي لها محل من الإعراب فلا مجال فيها لتطبيق هذه المصطلحات ، وأغنت العلاقة النحوية عن هذه التأويلات البلاغية .

ـ هناك عناصر لغوية داخل الجملة لا تحتاج أن تتصل مع ما قبلها بالواو ؛ لأن العلاقة المعنوية بينها أقوى من أية علاقة لفظية خارجية ، من أشهر هذه العناصر : خبر المبتدأ ، والصفة ، والتوكيد ، والبدل ، والأحوال المفردة ، وجملة الجواب (جواب شرط ، جواب قسم ، جواب نداء ـ إن صح هذا التعبير ـ) مع ملاحظة أن جواب الشرط أو ما ينوب عنه يمكن أن توصل بالفاء بشروط تكون فيها قد فقدت جزءًا من هذه العلاقة الدلالية القوية بما قبلها ، فتحتاج عندئذٍ إلى رابط لفظي فيكون الفاء .

ـ كما يلاحظ الباحث أن الجملة الابتدائية تأتي مفصولة ، لأنها بداية كلام ، ومعنى جديد ينبغي فصله عن سابقه ، أو هو كما يطلق عليه لدى البعض مفصل جديد من مفاصل البناء الكلي للمعنى .

ـ ويلاحظ أن هذه العناصر اللغوية من خبر أو صفة أو حال قد تأتي جملة ، فالأصل فيها ألا ترتبط بالواو في الخبر والصفة ، وقد ترتبط بالواو مع جملة الحال ولكن بشروط معينة قد ذُكِرَت .

ـ عند تكرير هذه العناصر اللغوية في الجملة أي تكرير الخبر أو تكرير الصفة أو الحال فالأصل فيها والمستحسن أيضًا أن تأتي بلا واصل بالواو إلا إذا تعارضت هذه الأخبار في المعنى أو تلك الصفات والأحوال واستحال الجمع بينها لمبتدأ أو موصوف واحد ؛ عندئذٍ يجب الربط بالواو لإزالة هذا التوهم والتنبيه على أنها بالفعل مجتمعة للإخبار أو

لوصف شخص واحد ، وربما أغنت هذه الواو عن ذكر ظرف حال على المصاحبة كـ " معًا " الذي استخدمة امرئ القيس في بيته المشهور في وصف فرسه على ما ذكرنا .

ــ تتبني على هذا المبدأ قاعدة ثانية ، وهي أن إرادة التشريك بالواو في الموقع الإعرابي يجب ألا تكون اختيارية ، بل تخضع لمبدأ المغايرة التي تختص بها الواو ، فلا يحق لكاتب أن يقول مثلا : " القمر منير ومشع " بغرض التشريك بين الخبرين في الموقع الإعرابي ، بل من الأفضل أن يقول : القمر منير مشع ، ويجعلهما خبرين منفصلين ؛ لأنه لا تعارض بين الإنارة والإشعاع ، لذا وجب ذكر الخبرين منفصلين ، فالكاتب أو الشاعر ليس بالخيار أن يعطف أو لا يعطف بين الأخبار والصفات والأحوال بل هو مقيد بهذا الشرط الذي ذُكِر .

ــ إذا ما اتفقت الجملتان في الإسناد فهما تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال وبالتالي يجب الوصل بينهما بالواو ، بينما إذا اختلفتا خبرًا وإنشاءً كان بينهما كمال الانفصال مما يستوجب الفصل بينهما ، لكنه مع الاستقراء يُلاحَظ أن هذه القاعدة يجب ألا تؤخذ بعمومها ، بل لا بد من الوقوف أمام تفصيلة مهمة ، وهي أن الوصل بالواو لا يكون إلا إذا اتفق الأسلوبان في نوعية الإنشاء ، فلا يستطيع أحد أن يصل بين استفهام ونداء ، ولا بين استفهام ونهي ، بل يجوز الوصل بين نهي ونهي ، أو نهي وأمر لأنهما في حكم النوع الواحد وهكذا .

ــ العطف يمكن أن يكون بين المفردات وفي العناصر اللغوية الأخرى والتي ليس منها ثان ــ فلا يجوز التكرير عندئذٍ بلا وصل بالواو ــ كالفاعل مثلا فليس هناك فاعلا ثانيًا : فلا يقال مثلا : " جاء أحمد محمود " على أن محمودًا فاعل ثان ، بل لا بد هنا من التشريك ، ولا يقال : " كتبت مقالا قصة " على اعتبار أن قصة مفعول به ثان ؛ ذلك لأن الفعل ليس من الأفعال التي تنصب مفعولين ، بل لا بد أن يقال : " كتبت مقالاً وقصةً " بالعطف للتشريك في الموقع الإعرابي ، ولا يقال كذلك : " أعجبني غلاف الكتاب القصة " على اعتبار أن القصة مضاف إليه ثان ، بل يجب الوصل بالواو ، فيقال : " أعجبني غلاف الكتاب والقصة "، ولا يصح الفصل بينهما .

ــ المبتدأ يمكن وصله بآخر أو فصله عنه ، فالوصل للتشريك ، نحو : " محمد وأخوه مجتهدان " ، والفصل لصنع مبتدأ ثانٍ ، نحو : " محمد أخوه مجتهد " .

وعلى ذلك يأتي الفصل والوصل بين العناصر اللغوية على اعتبارين :

١ ــ العناصر اللغوية المركبة مع غيرها :

ــ يجب الفصل بينها : كما بين الخبر والمبتدأ ، والفاعل والمفعول مع الفعل ، والصفة المفردة والموصوف ، والحال المفردة وذي الحال ، وجواب الشرط وفعله ، وجواب القسم والمقسم به ، وجواب النداء وأسلوب النداء ، الموصول وصلته .

ــ يجوز الفصل أو الوصل : كما في جملة الحال ، وجملة الصفة .

٢ ــ العناصر اللغوية المتكررة

يجب الوصل بينها : كما بين الفاعلين ، والمفاعيل ، والمضاف والمضاف إليه ، وجملة جواب الشرط ، وصلة الموصول .

يجوز الفصل أو الوصل : الأصل أن تأتي مفصولة ، وقد توصل ، من أشهرها : الأخبار والصفات والأحوال .

مع ملاحظة أن الأصل في المبتدآت أن يأتي ما بعدها موصولا بالواو ؛ لأن الأصل في الأخبار أن تأتي مفردة وليست جملا ، لأن المفرد هو أصل المركب ، فالأصل والأكثر شيوعًا أن نقول : محمد وأحمد يذاكران ، على أن أقول : محمد أحمد ضربه ، رغم أن التعبيرين جائزان .

ــ إذا كانت الجملة لها موقع من الإعراب لا يُبحث فيها عن كمال الاتصال ، وكمال الانفصال ، وبين الكمالين .. إلخ ، فالرابط العقلي والوهمي والخيالي لا يكون إلا في الجمل التي لا محل لها من الإعراب .

ــ فإذا عرف المحل يكون العطف لإرادة التشريك إن صح أو لعدم جوازه إن لم يصح في العناصر اللغوية التي يجوز فيها العطف أو لا يجوز كالأخبار والصفات والأحوال والمبتدأ ، أما العناصر اللغوية التي يجب فيها فلا بد فيها من العطف كالفواعل والمفاعيل والمضاف إليه ، وليس هناك مجال أمام المبدع أن يشذ عن القاعدة ويأتي بها مفصولة .

الدراسة التطبيقية

رأيت أنه من الأجدى للدراسة تطبيق هذه القواعد وتلك الشروط على مجموعة من قصائد نزار ، لا على جمل منفصلة ولا وحدات منتقاة ؛ لأنه على مستوى القصيدة يبدو المعنى واضحًا والعلاقة بين الأجزاء تظهر جلية لا لبس فيها ، وحتى يكون هناك مجال أوسع للتحليل واستخراج النتائج . وربما يمكن التوصل إلى أسباب أخرى ومواضع للفصل والوصل لم تذكر في الدراسة النظرية ، ولم يشر إليها العلماء ، وكان من الأنسب أن تأتي هذه القصائد موضع الدراسة متتالية في الديوان ، ليسهل اكتشاف ما إذا كان هناك امتداد للمعنى العام بين القصيدة وما بعدها أو لا يكون ، على أننا يجب أن ننبه أنه ستكون الدراسة على القصائد ككل ، فالجمل منها ما ليس لها محل من الإعراب ، ومنها ما لها محل من الإعراب ، ومن الصعوبة أن تقتصر الدراسة إذن على الجمل التي لا محل لها من الإعراب فقط ، بل ستتناول العلاقة بين الجمل بشكل عام ، فكما ستنوه على علاقات الجمل التي ليس لها محل من الإعراب ، وتظهر معها مصطلحات الفصل والوصل وأشكاله ، كذلك ستشير إلى علاقات تلك الجمل بالجمل التي لها محل من الإعراب ، وعلاقات هذه الجمل ببعضها ، عندئذ ستظهر أسباب الوصل من إرادة الإشراك في الموقع الإعرابي ، أو لسبب آخر ، لن تغفل الدراسة كذلك العلاقات بين الألفاظ ، وهل الوصل هنا واجب أم جائز .. إلخ ، وهذه القصائد هي :

ورقة إلى القارئ ص ١٥

كميس(•) الهوادج .. شرقيةٌ ترشُّ على الشمس حلوَ الحِدا(•)
كدندنة البدو فوق سرير من الرمل، ينشفُ فيه النِدا

هنا قد فصل بين الجملتين " كميس الهوادج .. " و" كدندنة البدو .. " رغم أن هناك معنى مشتركًا بينهما وهو أنهما لوصف المحبوبة ، ونلاحظ أن الجو العام المخيم على الصورة واحد ، والخلفية التاريخية التي تحيط بها واحدة : فمحبوبته في الصورة الأولى كأنها في سيرها رحل الهوادج تتبختر في حدوها في الصحراء ، وفي الصورة الثانية في حديثها كأنها صوت البدو في الصحراء المترامية وما فيه من رجع وترديد ، والنسق فيهما واحد

• الميس والميسان والتميُّس: التبختر

♦ حدا بالإبل حدوًا وحداءً: زجرها وساقها

فتلك من الحالات التي يحسن فيها الوصل بالواو ، لكن بالتأمل نلحظ أن أشباه الجمل هذه هي أخبار لمبتدأ واحد ، وهي تسير على نسق واحد من ناحية المعنى ، فليس بينها تعارض يبرر الوصل بينها بالواو ؛ لذا فقد أحسن نزار صنعًا في الفصل بينها ، فقد فصل بينها هنا على الأصل . وربما تشابهت هذه الحالة مع ما ذكره الزمخشري وأشرنا إليه من قبل من حالة الفصل للتعديد كما في سورة الرحمن .

ومثلَ بكاء المآذن ، سرتُ إلى الله أجرح صحوَ المدى
أعبئ جيبي نجومًا .. وأبني على مقعد الشمس لي مقعدا

وهنا وصل بالواو لأن الجملتين تقعان بين الكمالين : كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فالجملتان تتفقان من حيث كونهما خبريتين للوصف ، يجمعهما علاقة التضاد في المسند إليه ، فالوصف في الأولى للمحبوبة ، بينما الوصف في الثانية له هو .

وجملة " أجرح صحو المدى " جاءت مفصولة عما قبلها ؛ لأنها جملة حال ، والفصل فيها جاء على الأصل ؛ فهي جملة فعلية فعلها مضارع يجب أن تأتي بلا واو ، وهو بذلك مطابق للقاعدة النحوية ومطرد معها .

ويُلاحَظ هنا أنه لم يصل بالواو في أول جملة " أعبئ جيبي نجومًا " فهي تبدو معطوفة على جملة الحال " أجرح صحو المدى " إلا أنها في الواقع حال للفاعل في أجرح ، فقد كان في جرحه لصحو المدى يعبئ جيبه نجومًا .. فلأنها جملة حال ، وهي جملة فعلية فعلها مضارع ، جاء الفصل فيها أيضًا على الأصل ، كما بينا ذلك بالتفصيل في الحديث عن جملة الحال في المبحث الثالث من مباحث هذه الدراسة ، يقول ابن عقيل : الجملة الواقعة حالا: إن صدرت بمضارع مثبت لم يجز أن تقترن بالواو، بل لا تربط إلا بالضمير، نحو : " جاء زيد يضحك، وجاء عمرو تقاد الجنائب بين يديه " [1]

وجاء بالجملة الثانية موصولة بالواو لإرادة التشريك بينها وبين سابقتها في الموقع الإعرابي ، رغم أنه لا يوجد بين الحالين من التعارض ما يستوجب هذا الوصل ؛ وربما وصل لوقوع الجملتين متوسطتين بين الكمالين مع اتحادهما في المعنى من حيث إنهما جملتان خبريتان ، والمسند إليه فيهما واحد ، فهو قد راعى الشكل على حساب المعنى .

---

[1] "شرح ابن عقيل" ١: ٦٥٦

ويبكي الغروب على شرفتي   ويبكي ..لأمنحه موعدا

وهنا وصل بالواو جملة " ويبكي .. " رغم كمال الانفصال فيما بينهما من ناحية المعنى وفي المسند إليه فيهما ، إلا أن هناك علاقة خفية جعلت الوصل ممكنًا ، وهو ضمير الإضافة في " شرفتي " فالعلاقة بين تعبئتي للنجوم وبنائي للمقعد ، وبين بكاء الغروب العلاقة بينهما أن ذلك البكاء كان على شرفتي وليس بعيدًا عني ، وهذا هو المبرر الوحيد للوصل بينهما بالواو .

السر في الوصل في الجملة التالية رغم أن البكاء هنا هو البكاء هناك ، والعطف يقتضي المغايرة كما يقول اللغويون ، أن نزارًا أراد أن يجعل البكاء في المرة الثانية وكأنه مغاير للمرة الأولى ربما لإرادة التهويل والمبالغة ، فإن جاء بالثانية مفصولة كانت كأنها لتوكيد البكاء ، لكنه عندما أتي بها موصولة أكد على تكرار البكاء ومداومته ، وأن البكاء في كل مرة مختلف عن سابقه ، وفي ذلك تهويل يخدم المعنى ليبين به مدى لهفة الغروب على الموعد واستماتته للفوز به .

شراعٌ أنا لا يطيق الوصول   ضياعٌ أنا لا يريد الهدى

ثم نجده يفصل بين المعنى السابق وهذا المعنى ، وهو محق في هذا لما بين المعنيين من كمال الانفصال ؛ حيث تحدث عن الغروب وبكائه ليعطي له موعدًا ، وانتقل من هذا المعنى إلى الحديث عن ذاته ؛ لذلك فقد تحتم الفصل ، لكن يُلاحَظ أن الفصل ليس ضروريًا في المعنى التالي ، فكان يجب أن يصل ؛ لما بين المعنيين من علاقة دلالية واضحة ، وهو أن المسند إليه فيهما واحد ، ويصف ذاته في التعبير الأول بأنه شراع وفي التعبير الثاني بأنه ضياع ، والتعبيران مصوغان على نسق واحد ، فهما جملتان اسميتان خبريتان ، لذلك كان يتحتم هنا الوصل بينهما ، وربما آثر الفصل ولم يصل بالواو لغرض عروضي موسيقي لصنع حسن تقسيم بين شطرتي البيت .

حروفي ، جموع السنونو ، تمد   على الصحو معطفها الأسودا

والفصل هنا موفق بين هذا المعنى والمعنى السابق له ؛ لما بين المعنيين من كمال الاتصال ؛ حيث نجد المعنى الثاني وكأنه بدل بعض من كل من المعنى الأول ، حيث تحدث في المعنى الأول عن ذاته ككل ، ثم بدأ في هذا المعنى يتحدث عن جزئيات هذه

الذات ، فالحروف جزء من تركيب هذه الذات ، ومكون من مكوناتها الأساسية ، وبالتالي آثر الفصل بينهما وعدم الوصل ، كما نجده يفصل بين هذا المعنى وبين جملة " تمــد .. " لأنها جملة حال ؛ وهي جملة فعلية فعلها مضارع ، لذا جاءت مفصولة على الأصل .

أنا الحرف أعصابه نبضه تمـــزّقه قبل أن يولــــدا

يفصل هنا أيضًا لانتقاله إلى معنى جديد يريد أن يقرره ، وهو الحديث عــن ذاتــه مـــرة أخرى ، وهو محق في هذا الفصل ؛ لأن ما بين المعنيين كمال الانفصال ، ففي التعبيــر السابق تحدث عن حروفه ، ثم في هذا التعبير يتحدث عن نفسه ، وأن ذاته في الحـــرف الذي يكتبه ؛ حيث يشهد نبضه وتمزقه قبل أن يظهر على الأوراق .

يُلاحَظ كذلك أنه لم يعطف بين المفردات : " الحرف ، وما بعده " ، وهو محق في ذلك لما بين الألفاظ التالية وبين الحرف من كمال الاتصال ، فالثانية كأنها بدل بعض من الكل من الأولى ، فالحرف مبدل منه والبدل الأعصاب والنبض والتمزق فجاءت هذه الألفـــاظ مفصولة على الحرف على الأصل ، وربما فصل فيما بينها لإرادة التكثيف .

أنا لبلادي .. لنجماتها لغيماتها للشذا للنـدى

أما هنا فيفصل ، وكان حقه أن يصل لما بين الجملتين من خيط فكري واحد ، وهو أنـــه امتداد حديثه عن ذاته ، فهذه الجملة وسابقتها تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، للاتفاق في الإسناد ، فالمسند إليه فيهما واحد ، والمسند فيهما مختلف ، لذلك كـــان يجـــب الوصل بينهما بالواو ، وربما استغنى عنها لتستقيم له التفعيلة . ولم يصـــل بـــالواو بـــين لنجماتها لغيماتها للشذا للنــــدى ، وبين لبلادي لما بينهما من كمال الاتصال ، حيـــث إن النجمات والغيمات والشذا والندا كأنها بدل بعض من الكل ، فـــالبلاد مليئـــة بالنجمـــات والغيمات والشذا والندا ؛ لذلك وجب الفصل وعدم الوصل بالواو . كما أنه فصـــل ولـــم يصل بين هذه العبارات لما بينهما من مظهر يشبه التعديد وهو ما ذكرناه عند تعديد نعـــم الله تعالى في سورة الرحمن .

سفحتُ قوارير لوني نهــوراً على وطني الأخضر المفتدى
ونتفتُ في الجو ريشي صعوداً ومن شــرف الفكر أن يصعدا

وهنا فصل أيضًا بين هذه الجملة وسابقتها رغم أن الحديث ممتد عنه ؛ ربما لأن الجملــة الأولى اسمية والثانية فعلية ، وذلك من الأسباب التي يستحب فيها الفصل بــين الجمــل ، ووصل بين هذه الجملة والجملة التالية لها " ونتّفتُ في الجو ريشي صعودًا" لأنهما يقعــان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، حيث يتفقان في الإسناد ، فهما فعليتان والفعل فيهما ماض والفاعل واحد ، لذلك وجب فيها الوصل .

ووصل كذلك بالواو في الجملة الأخيرة : " ومن شرف الفكر أن يصعدا " لأنها جملة حال ، فالواو فيها واو الحال ، وربما اختلط على القارئ الأمر في معرفتها ، لكن يمكــن الرجوع إلى علامتها التي ذكرها لها ابن عقيل وهي صحة وقوع " إذ " موقعها – نحــو " جاء زيد وعمرو قائم " التقدير: إذ عمرو قائم [1] .والعلامة الأخرى يذكرها لهــا المــالقي بتقدير " في الحال " وذلك إذا كان في الجملة ضمير يعود على ذي الحال ، نحو قولنــا : جاء زيد وهو يضرب عبده ، أي في حال ضربه عبده " [2] فإذا لم يكن هنــاك ضــمير نقدّر" إذ " كما مثلنا وكما هو الشأن هنا، والجملة هنا جملــة اســمية مصــدرة بالجــار والمجرور يجوز فيها الربط بالواو ، كما يجوز فيها الفصل بلا واو ، وآثر هنا وصــلها بالواو من باب الجواز .

تخيّلتُ .. حتى جعلتُ العطورَ تُرى .. ويُشَمُّ اهتزاز الصدى

وفصل هنا لما يبدو بين الجملتين من كمال الانفصال لاختلاف المعنى ، لكنا لو تأملنــا في المعنيين اللذين يبدوان متباينين لوجدنا بينهما رابطًا فكريًا ظاهرًا يجعلهما أقرب إلــى كمال الاتصال ، وتكون الثانية تبيينًا وتوضيحًا للأولى ؛ فهو في التعبيرين يتحــدث عــن عبقريته الفذة , وكيف تعامل مع مفردات الطبيعة في وطنه وحوّلها إلى عالم آخر وشــكل غير الشكل ، وأكسب الأشياء معانٍ ليست لها ، ففي التعبير السابق أكد على أنه ملأ الكون من حولة بألوان فرشته العبقرية ، وفي هذا التعبير يؤكد أنه بلغ من شاعريته أن استطاع اللعب بحواس البشر فجعلهم يرون العطور ويشمون الاهتزاز ، يذكرنا ذلك ببيت المتنبي :

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم

---

١ " شرح ابن عقيل " ١: ٦٥٥
٢ " الجنى الداني " ص ٤١٨

بأعراقي الحُمــــر .. امــــرأةٌ تسير معي في مطاوي(•) الرّدا
تفحُ .. وتنفـخ في أعظمــي فتجعـل من رئتــي موقـــــــدا

هنا فصل لما بين الجملتين كذلك من كمال الانفصال ، وهو محقٌ في ذلك ؛ فـالمعنى هنا جديد ومخالف للمعنى هناك ، لكنه متناغم مع المعنى العام في وصف تجربته وبيـان عناصرها ورسم عبقريته ومقومات هذه العبقرية ، وأبرز هذه المقومات أن ملهمته امرأة لها مواصفات خاصة ، فتسير معه في مطاوي الردا ، فجملة " تسير " صفة لامرأة ، وهي جملة فعلية تأتي مفصولة عن موصوفها على الأصل ، وفصل جملة " تفــح " رغـم أن الظاهر يوحي بأنها تشارك ما قبلها في الإعراب ، لكن عند التأمل نجد أنها حال من فاعل " تسير " فالمعنى أن هذه المرأة التي بداخلي تشاركـني السير ، وهـي في سيرها تفـح [كالأفعى] ، وهي جملة فعلية فعلها مضارع يجب أن تأتي مفصولة عن صاحبها علـى الأصل ، ولا تقترن بالواو ، ثم وصل هنا بين تفح وتنفخ ؛ للتشارك بينهما فـي الموقـع الإعرابي ؛ حيث إن الثانية أيضًا في محل نصب حال ، وكان حقه ألا يصل بينهما بالواو حيث لا تعارض بين الفحيح والنفخ .

ونلاحظ أنه ربط جملة " تجعل من رئتي موقدا " بالفاء ، وهذه الفاء هنا جاءت من قبيل عطف الجمل ، والفاء في هذه النوعية من العطف تؤدي معنى السببية ، يقول المـرادي : " فإن عطفت مفردًا غير صفة لم تدل على السببية. نحو: قام زيد فعمـرو. وإن عطفـت جملة، أو صفة، دلت على السببية غالبًا نحو : ﴿ فوكزه موسى، فقضـى عليـه ﴾ [مـن ١٥ القصص] ، ونحـو : ﴿ لَآكِلُونَ مِن شَجَرٍ مِّن زَقُّومٍ فَمَالِئُونَ مِنْهَا الْبُطُونَ فَشَارِبُونَ عَلَيْهِ مِنَ الْحَمِيمِ ﴾ [٥٢- ٥٤ الواقعـة] " [(١)] وهي نوع غير الفاء الناصبة للفعل المضارع في جواب الأمـر ، والنهي والدعاء والاستفهام والتحضيض والعرض والتمني والنفي والترجي والتي اصطلح على تسميتها أيضًا بفاء السببية .

• المطوى : شيء يلف عليه الغزل وغيره ، وهي تسير معه في مطاوي الرداء يريد أنها تتغلغل حتى في نسيج ملابسه .
١ " الجنى الداني " ١ / ٩

هو الجنس أحملُ في جوهري   هيـولاه(*) من شاطئ المبتـدا

وهنا فصل كذلك لما بين هذه الجملة والسابقة من شبه كمال الاتصال ؛ لأن الثانية تبـدو كإجابة عن سؤال فرضته الجملة السابقة ، بأن قال قائل : وما أهم مقومات هذه العبقريـة التي تلهمك إياها المرأة ؟ فجاءت الإجابة : هو الجنس ، وهو نوع من الاستئناف ، نمثـل له بقوله تعالى : ﴿ وَلَقَدْ جَاءَتْ رُسُلُنَا إِبْرَاهِيمَ بِالْبُشْرَىٰ قَالُوا سَلَامًا قَالَ سَلَامٌ ﴾ [مـن ٦٩ هـود] حيث فصل جملة: قال سلام ؛ لأنها بدت وكأنها إجابة عن سؤال : وماذا قال لهم ؟.

وكذلك فصل جملة " أحمل في جوهري هيولاه " لأنها تبدو من نوع الاستئناف أيضًا ، فهي كأنها سؤال عن كيفية عمل الجنس ، وما علاقته بالجنس وحـدود هـذه العلاقـة ، فجاءت الإجابة عن هذا الاستفهام المفترض بأنه يحمل في جوهره أصل الجنس ومادتـه الأولى منذ البدء .

بتركيب جسمي جوع يحنُّ   لآخرَ .. جوعٌ يمـد اليـدا

نلاحظ أنه وصل بين جملة " بأعراقي الحمر ... " ، وجملة " بتركيب جسمي جوع "، وصل بينهما بجملة " هو الجنس .. " ؛ لذلك لم يحتج إلى الوصل بالواو واستأنف حديثـه عن مقومات العبقرية ، وأثر الجنس في تشكيلها ، لكننا عند التأمل نجده لم يصـل بـين الجوعين ، وهو محق في ذلك ؛ لأنهما في الواقع ليسا جوعين ، بل جوع واحد ، وأقرب أداة يمكن أن تربطهما " بل " التي تعبر عن الإضراب ، يقول المالقي في معنى بـل : " اعلم أن معنى بل في كلام العرب الإضراب عن الأول ، إما تركًا له وأخذًا فـي غيـره لمعنى يظهر له ، وإما لأنه بِداء " [1] فالمعنى المراد هنا : بتركيب جسمي جـوع يحـن لآخر ، بل جوع يمد اليدا ، وذلك يثبت أنهما ليسا جوعين بل هو جوع واحد أخذ صورة ثم عدل الشاعر عنها إلى صورة أكثر مبالغة ، ولم يستخدم " بل " لإرادة الإيجاز .

أتحسب أنّك غيري ؟ ضللتَ   فإن لنـا العنصـر الأوحـدا

وفصل هنا أيضًا لكمال الانفصال ؛ للاختلاف في الإسناد ؛ لأن الجملتـين إحـداهما خبرية والأخرى إنشائية ، ثم فصل بين جملة " ضللت .. " وما قبلها ؛ لما بين الجملتـين من شبه كمال الانفصال ؛ حيث منع مانع خارجي من العطف بالواو ، فإن عُطِف بـالواو

---

* الهيولي : الأصل والمادة الأولى للأشياء

١ " رصف المباني " ص ١٥٣

تبادر إلى الذهن أن الضلال داخل ضمن حسبانه وظنه ، وذلك ما لم يـرده . ويمكـن أن يؤول الفصل هنا لكمال الاتصال ؛ لأنهما مختلفتان في الإسناد ، فهي خبرية ومـا قبلهـا استفهامية ، فالسؤال والإجابة عنه يجب أن يأتيا مفصولين . والفاء التي ربط بها جملـة " إن لنا العنصر الأوحدا " تأتي هنا للتعليل .

جمالُك مني . فلـولاي لم تكِ شيئًا .. ولولايَ لن توجـدا
ولـولاي ما انفتحــت وردةٌ ولا فقعَ(٥) الشـدي أو عربـدا

فصل هنا لكمال الانفصال ؛ حيث انتقل إلى معنى جديد يريد أن يبرزه ، وهو فضله عليها وتذكيره لها بأن جمالها من صنعه ، وذلك معنى فرعي منفصل عن المعنى السـابق فـي الحديث عن عبقريته وشاعريته ومقوماتها ، لكنه عندما بدأ في وصف أفضـاله عليهـا ، وعندما بدأ في تعداد نعمه لجأ إلى الوصل بالواو لهذا الخيط الدلالي الرابط بينهـا ، ولأن الجملتين متوسطتان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ فهمـا خبريتـان شـرطيتان والمسند إليه فيهما واحد ، لكن يُلاحَظ أنه ربط جملة " لولاي لم تك شيئًا .. " بمـا قبلهـا بالفاء ، والفاء هنا كما يقول المرادي " عاطفة للمفصل على المجمل، كقوله تعـالى ﴿ إنـا أنشأناهن إنشاء، فجعلناهن أبكارًا ﴾ [٣٥، ٣٦ الواقعة]. وهذا مما انفردت به الفاء " [١] وقد جاء ربطه بالفاء هنا موفقًا .

صنعتُكَ من أضلعي لا تكن جحودًا لصنـعي ولا ملحدا

وبعد تعداد النعم والوصل بينها بالواو لجأ إلى مشهد آخر وفضل آخر مـن أفضـاله عليها ، وهذه العلاقة الأبدية بينهما ، فيذكر أنه صنعها من أضلعه ، وذلك معنى منفصـل أو تفصيلة مستقلة عن سابقتها ؛ لذا جاء بها مفصولة عن سابقتها ، ونجده فصل كذلك ولم يصل بين لا تكن وما سبقها لما بينهما من تمام الانفصال ؛ حيث إنهمـا مختلفتـان فـي الإسناد ؛ فالأولى خبرية بينما الثانية إنشائية .

---

٥ فقع كمَنَع ونَصَر فقعًا وفقوعًا : اشتدت صفرته أو خلصت
١ " الجنى الداني " (١) ٩

أضاعكِ قلبي ولما وجدتك يومًا بدربي .. وجدت الهدى

ثم انتقل هنا إلى مشهد آخر وصورة أخرى من صور العلاقة الحميمية بينه وبين محبوبته ، ذلك أنه أضاعها ثم وجدها فوجد معها الهدى ؛ لذلك فهو محق في هذا الفصل . ثم وصل بين هذه الجملة والجملة التالية لها ، وهي : " ولما وجدتكِ يومًا بدربي وجدت الهدى " ، لما بينهما من جامع عقلي في صورة تقابل في المعنى .

عزفتُ ، ولم أطلب النجمَ بيتًا ولا كان حلميَ أن أخلُدا

لم يصل هنا لكمال الانفصال بين هذا المعنى والمعنى السابق له ، ولكنه كان يجب ألا يصل جملة عزفت بما بعدها ؛ لأن ما بعدها مبينة لها ، فعدم طلب النجم هو في الواقع لون من ألوان العزوف وشكل من أشكاله ؛ فكان لا بد من الفصل لكمال الاتصال بينهما ، بينما وصلها بما بعدها للرابط المعنوي بينهما ، وأنهما مظهران من مظاهر العزوف ، والجملتان في الوقت نفسه تقعان بين الكمالين : كمال الاتصال ، وكمال الانفصال ؛ فهما خبريتان فعليتان منفيتان .

إذا قيل عني أحسُّ كفاني ولا أطلب " الشاعرَ الجيدا "

فصل هنا كذلك لكمال الانفصال بين هذا المعنى وسابقه ، ووصل هذا المعنى بما تلاه وكان حقه أن يفصل بينهما ، لما بين الجملتين من كمال الاتصال ، فالجملة الثانية بمثابة التوكيد من الجملة الأولى ، لأن المعنى في الأولى أنه يكتفي بأن يقول الناس عنه إنه يشعر ، وفي الثانية يذكر أنه لا يطلب أن يكون الشاعر الجيد ، والمعنيان متقاربان إلى حد بعيد ؛ لذا كان يجب الفصل بينهما .

شعرتُ " بشيء " فكونت " شيئا " بعفوية ، دون أن أقصُدا

فصل هنا أيضًا لكمال الانفصال ؛ حيث انتقل إلى معنى فرعي جديد في السياق العام ، بينما فصل بين " بعفوية " ، و" دون أن أقصد " لكمال الاتصال ، لأن المعنى الثاني هو ذاته المعنى الأول ، فالثانية بمثابة التوكيد المعنوي لما سبقتها ، والفاء في " فكونت " عاطفة للجمل تدل على معنى لم يذكره لها المرادي أو المالقي أو ابن هشام في " مغني اللبيب " ألا وهو الدلالة على النتيجة كما في قولنا : ذاكر محمد فنجح ، فالنجاح ليس تاليًا

للمذاكرة فحسب ولكنه مترتب عليها ، ليس كما نقول : ذاكر محمد فنام ، فالنوم تالٍ هنا للمذاكرة لكنه ليس مترتبًا عليها ، ولا هو نتيجة لها .

فيا قارئي .. يا رفيق الطريق   أنا الشفتانِ .. وأنت الصدى

هنا فصل نزار بين العبارتين : " يا قارئي " ، و" يا رفيق الطريق " لما بينهما من كمال الاتصال ، فالثانية كأنها بدل من الأولى أو وصف لها ، والبدل والوصف من أجزاء الجملة التي ترتبط مع سابقتها برباط معنوي ولا تحتاج إلى رباط لفظي كالواو ، فهي تأتي في الغالب مفصولة عن سابقتها ، ثم نراه يفصل كذلك بين أسلوب النداء وما بعده لما بين الجملتين من كمال الانفصال لاختلافهما من حيث الخبر والإنشاء ، فالأولى إنشائية والثانية خبرية ، بينما وصل بالواو بين الجملتين : " أنا الشفتان " ، و" أنت الصدى " للجامع العقلي بينهما ، والذي جاء في صورة تقابل في المعنى ، ونلاحظ أنه وصل بين أسلوب النداء وجوابه : " سألتك بالله كن ناعمًا " بجملة " أنا الشفتان " والمعطوفة " أنت الصدى " وكأنهما جملتان اعتراضيتان وصل بهما بين أسلوب النداء وجوابه .

سألتكَ بالله .. كن ناعمًا   إذا ما ضممت حروفي غدا ..

ثم يبدأ حديثه مع قارئه يستحلفه بالله أن يكون رفيقًا عند تعامله مع حروفه ، وأن يقدر العذاب الذي بذله لتخرج هذه الحروف إلى النور ، فبعد أسلوب النداء يأتي الكلام جديدًا ويكون بداية ، لذا لا يجوز الوصل . وفصل بين " سألتك بالله " و" كن ناعمًا " لما بينهما من كمال الانفصال ؛ حيث إن الأولى خبرية والثانية إنشائية .

تذكّر .. وأنت تمر عليها   عذابَ الحروف .. لكي نوجدا

هنا فصل وكان حقه أن يصل بالواو ، حيث إن تلك الجملة مع سابقتها تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ لأنهما متفقتان من حيث كونهما إنشائيتين أمر ، فكان يجب أن يقول : " سألتك بالله كن ناعمًا وتذكَّر.. " لكنه ربما تخلى عن الواو لهدف عروضي . وجملة " وأنت تمر عليها " جاءت موصولة بالواو بما قبلها ؛ لأنها جملة حال ، وهي جملة اسمية يجوز فيها الربط بالواو ، ويجوز أن تأتي بلا واو ، والوصل بالواو هنا من باب الجواز لا الوجوب .

سأرتاحُ .. لم يكُ معنى وجودي فضولا .. ولا كان عمري سدى

هنا لم يصل لانقطاع المعنى ، وكأنه بعد هذه النصائح والوصايا قد وصل إلى حالة من الهدوء والسكون دعته إلى أن يعلن أنه سيرتاح ، ثم يعلن في هذه الراحة أن حياته لم تذهب سدى وأن عمره لم ينقض دون جدوى ، بل إنه قدم وقام بما يجب أن يقوم به ، فما بين الراحة وتذكر هذا الدور اختلاف في المعنى ؛ لذا آثر عدم الوصل ، بينما تذكُّر هذا الدور ، والحديث عن معنى الوجود وإنفاق العمر معنى متصل بخيط دلالي واحد ، ومن والجملتان من ناحية الشكل في نسق يكاد يكون واحدًا ، حيث إنهما خبريتان مصدرتان بـ" كان " ، واسم كان يعود فيهما إلى الشاعر ، والخبر فيهما مفرد ، لكل هذه الأسباب كان نزار محقًا في أن يصل بينهما بالواو .

فمــا مات من في الزمان أحبٍّ .. ولا مات من غرّدا

الفاء هنا تعطي معنى ربما لم يذكره من تعرض لها كالمالقي والمرادي وابن هشام ، وهو معنى التعليل ، كما نقول : سأذهب إلى وطني فإني أحبه ، أي لأني أحبه ، ووصل بين الجملتين بالواو لأنهما تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فهما على نسق واحد ، فالاثنتان خبريتان فعليتان فعلهما ماضٍ والفاعل فيهما واحد ، وهو الشاعر .

مذعورة الفستان ص ١٩

مذعورة الفستان .. لا تهربي لـي رأي فنان .. وعينا نبي

هنا يبدأ نزار قصيدته بنداء محذوف الأداة للقرب من القلب ؛ وهو مفصول عما سبقه لكمال الانفصال للاختلاف فيما بينهما في المعنى الجزئي ، رغم اتفاقهما في المعنى العام والجو العاطفي والتجربة الواحدة ، ثم يأتي بجملته التالية مفصولة عن سابقتها ؛ لأنها تبدو كمقول قول بعد النداء ، فلا ينبغي الوصل بين الجملتين بالواو ، ثم واصل حديثه بجملة تالية جاءت بصيغة خبرية ؛ وبالتالي لم يحتج أن يصلها بسابقتها بالواو لما بين الجملتين من كمال الانفصال ؛ لأن الأولى إنشائية والثانية خبرية .

شارعنـــا أنكـر تاريخه والتفّ بالعقد .. وبالجوربِ
والتهمَ الخيطَ .. وما تحته وأتعبَ الخصرَ .. ولم يتعب
واقتحم النهدَ .. وأســوارَه ولم يعُـد من ذلك الكوكبِ

وكمال الانفصال يبدو هنا أيضًا حيث فصل بين جملة : " شارعنا أنكر تاريخه " ، وبين ما سبقها لانقطاع العلاقة المعنوية القريبة بين هذه الجملة وسابقتها ، لأنه يتناول هنا قضية أخري ويتعرض لفكرة مستقلة لم يشملها الكلام السابق ؛ فهو يتحدث هنا عن شارعه ومدى انبهاره بها وبفستانها وبعقدها وبجوربها ، ثم نراه يصل بين هذه الجملة وجملة : والتف .. ، والتهم .. ، وأتعب .. ، واقتحم ، ولم يفصل ؛ لأن هذه الجمل في موضع رفع بالعطف على خبر المبتدأ في الجملة الأولى ، فنزار هنا يريد أن يشرك هذه الأخبار الجمل في الموقع الإعرابي ؛ لذلك وصل بينها بالواو ، لأن القاعدة في تعدد الخبر أنه " اختلف النحويون في جواز تعدد خبر المبتدأ الواحد بغير حرف عطف، نحو: " زيد قائمٌ ضاحك " فذهب قوم – منهم المصنف – إلى جواز ذلك، سواء كان الخبران في معنى خبر واحد، نحو: " هذا حلو حامض " أي مز، أم لم يكونا كذلك، كالمثال الاول، وذهب بعضهم إلى أنه لا يتعدد الخبر إلا إذا كان الخبران في معنى خبر واحد، فإن لم يكونا كذلك تعين العطف، فإن جاء من لسان العرب شئ بغير عطف قدر له مبتدأ آخر "[١] فالقاعدة إذن أنه إذا كانت الأخبار مما يمكن أن تكون من مبتدأ واحد فهي تأتي مفصولة ، كأن نقول : محمد قوي شجاع ناجح سريع ، فلا تعارض بين هذه الأخبار ، وبالتالي جاءت مفصولة ، فإن كان منها ما يتعارض مع الآخر واستدعى ذلك شك المتلقي وجب الفصل لإزالة هذا الشك كأن نقول : محمد كريم وبخيل ، فالواو أكدت على وجود هاتين الصفتين المتناقضتين فيه . وما يجوز على الأخبار يجوز على الصفات . فالأخبار هنا عند نزار لا تعارض بينها مما يستوجب الوصل بالواو فكان يمكن أن تكون الجملة : شارعنا أنكر تاريخه ، التفّ بالعقد .. وبالجوربِ ، التهمَ الخيطَ .. وما تحته ، أتعبَ الخصرَ .. ولم يتعب ، اقتحم النهدَ .. وأســوارَه ، لم يعُد من ذلك الكوكبِ .لكنه ربما غلّب الشكل على المعنى ، فالجمل كلها على نسق واحد فعلية ، والفعل فيها ماضٍ والفاعل فيها جميعًا ضمير مستتر يعود على الشارع ، كل ذلك أغراه بالوصل بينها بالواو .

---

١ ينظر " شرح ابن عقيل على الألفية " ١: ٢٥٦ وما بعدها

شارعنا يمشي على شوقه   يمشي على جرح هوى مرعِبِ
يمشي بلا وعـيٍ ولا غايـةٍ   مثـلك ، يا مبهمـة المطلـب

ثم يعود للشارع مرة أخرى فيذكره في معنى جديد ؛ لذلك لم يربط هذه الجملة بسابقتها ؛ لما بينها وبين سابقتها من كمال الانفصال ، ولا يصل بين هذه الجملة والجمل التالية لها ؛ ذلك لأنها أخبار للشارع ، ومن الطبيعي أن تأتي مفصولة ، وذلك لإمكانية أن تجتمع للإخبار عن مبتدأ واحد ، أي أنها ليس بينها تعارض يمنعها من أن تجتمع في مسند إليه واحد ، ويجعلها تأتي موصولة بالواو .

حرّكتِ بالإيقـاع أحجـاره   فاندفعت في عزة الموكب

ثم يعود مرة أخرى إلى مذعورة الفستان التي ناداها في بداية القصيدة ليستأنف حديثه معها ، ذلك الذي نحا به نحو الشارع ليذكر لها تأثيرها عليه ، فهذه العودة بعد هذه المدة ، وبعد أن فصل بالحديث عن الشارع استدعى ألا يصل لانقطاع العلاقة ، وكأن حديثه عن الشارع كالمعنى المعترض وصل به بين النداء وبين الحديث إليها في " حركت " ؛ لذلك لم يحتج إلى الواو عند استئناف الحديث . وفي جملة " اندفعت .. " وصلها بسابقتها بالفاء ، ولا إشكال في ذلك حيث تشتركان في الموقع الإعرابي ، ولم تخرج الفاء عن معناها الرئيس وهو الترتيب والسرعة ، فالاندفاع جاء بعد الحركة مباشرة ، وربما أعطت الفاء هنا معنى السببية التي ذكرتها لها في عطف الجمل .

فديتِ يا ساحبـةً خلفـها   شيئا من الليل .. من المغرب

ثم يخاطبها داعيًا من قلبه أن تُفتدى ، وهي كما نرى جملة إنشائية من ناحية المعنى جاءت بعد جملة خبرية ؛ لذا وجب الفصل وعدم الوصل ، وجاءت بعدها جملة إنشائية نداء فاختلفت الجملتان من ناحية الإسناد فوجب الفصل فيما بينهما .

أهذه أنتِ ؟ صباحي رضا   أعمـارنا قبلكِ لـم تُكتبِ

وهنا أيضًا يخاطبها بجملة إنشائية استفهامية ، فلم يصل لكمال الانفصال بينها وبين سابقتها، ولم يصل بين هذه الجملة وما بعدها لنفس السبب ؛ فالأولى إنشائية والثانية خبرية ، وفصل بين جملة " صباحي رضا " وجملة " أعمارنا قبلك لم تكتب " لكمال الانفصال بينهما ، حيث لا يجمعهما جامع عقلي أو وهمي أو خيالي .

تمهلي في السير .. هل رغبةٌ ظلّت بصدر الدربِ لم ترغَبِ ؟

وبدأ هنا بجملة إنشائية (أمر) ذات معنى مستقل عن سابقتها ؛ لذلك فصل بينهما ولم يصل لكمال الانفصال ، وفصل كذلك بين الأمر وبين الاستفهام التالي له ، والفصل جاء لا لأن بين الجملتين كمال الانفصال للاختلاف فيما بينهما في نوعية الإنشاء فبدت إحداهما كأنها خبرية والأخرى إنشائية، بل لسبب آخر ، وهو أن الاستفهام هنا مبني على الأمر ، فبين الجملتين في الواقع شبه كمال الاتصال ؛ فالثانية سؤال فرضته الأولى ، وكأنه عندما طالبها بالتمهل سألته : ماذا تريد ؟ فطرح عليها سؤاله ؛ لذا فصل ولم يصل .

هل حجرٌ - إذا لحتِ - لم يلتفت لم ينسجم . لم يبكِ . لم يطرَبِ

وهنا ذكر سؤالا آخر ولم يرد الجمع بينهما بالواو لما يبدو من أنها مجموعة من التساؤلات الافتراضية التي لا علاقة لها بالمنطق أو الواقع ، بل هي أسئلة تتداعى إلى ذهنه بلا علاقة ولا رابط بينها ، وأراه كان محقًا في الفصل بين الجمل " لم ينسجم " ، و" لم يبك " ، و" لم يطرب " لأنها أخبار جمل وكلها في إطار واحد ويمكن الجمع بينها ، ولا تعارض يستدعي الوصل لإزالة شك المتلقي من إمكانية الجمع بينها والإخبار بها عن مبتدأ واحد . وهذا الفصل مطابق للعرف اللغوي ، وهو في الوقت نفسه يعطي قدرًا كبيرًا من التكثيف .

تسللي ، مفتاحَ رصدٍ ، ثِبي فراشـــةً بيضاءَ في ملعبي

ثم يأمرها بعد ذلك بمعنى آخر مستقل استدعى الفصل ، وذكر بعد هذه الجملة جملة أخرى بصيغة الأمر أيضًا مفصولة عن سابقتها ، لكنني أرى أنه كان يجب الوصل بالواو هنا ؛ لأن الجملتين متوسطتان بين الكمالين ؛ فهما متحدتان من حيث كونهما جملتين إنشائيتين أمر ، لكنه ربما ترك الوصل هنا لإرادة الإيجاز ، وربما أراد بحذف الواو أن تستقيم التفعيلة الأخيرة من السريع " فاعلن /٥//٥ " .

مخضرّةَ الخطوةِ .. لا تُجفِلي هل تغضب الوردة كي تغضبي ؟

ثم يعاود نداءها في في معنى جديد فيه انقطاع عن المعنى السابق ؛ لذا وجب الفصل ، ويتبع النداء بالنهي ، ثم بالاستفهام ، وكلها معانٍ مستقلة لا تستدعي العطف بينها ، وربما

كان في المعنى الأخير " هل تغضب الوردة .. " ارتباط بما سبقه يشبه كمال الاتصال ، وهو ما يسمى بالاستئناف ، لاستدعاء سؤال استوجبته الجملة السابقة ، والاستئناف هنا للتعليل ؛ لأن المعنى " لا تجفلي " أي : لا تخافي فاستتبع ذلك سؤال ، لماذا لا أخاف ؟ فجاءت الإجابة في فحوى سؤال جديد يمكن أن يساق بأسلوب خبري فيكون : لا تغضبي ؛ لأن الوردة لا تغضب .

مشى بك المقهى مشى حيِّنا خلف حفيف المئزر* المطربِ

بعد ذلك جاء بجملة تحمل معنى مستقلا ؛ لذا لم يصل ، وكذلك لم يصل لما بين الجملتين من كمال الانفصال ؛ لأنها جملة خبرية جاءت بعد إنشائية ، ولم يصل كذلك بين هذه الجملة وجملة " مشى حينًا " ؛ لأن بين الجملتين كمال الاتصال ؛ حيث إن الجملة الثانية شأنها شأن التوكيد اللفظي للجملة الأولى .

نحن افتكار الجرح في نفسه حُلـمُ طيور البحر بالمركبِ

هنا لم يصل لما بين الجملتين من كمال الانفصال ، لعدم وجود الجامع الوهمي أو الذهني أو الخيالي ؛ حيث انتقل هنا إلى معنى آخر جديد ، وهو حديثه عن علاقتهما وتوصيف هذه العلاقة بأنها افتكار الجرح ، أو حلم طيور البحر بالمركب ، ولم يصل بالواو لإمكانية أن يجتمع الخبران ويخبر بهما عن مبتدأ واحد بلا غرابة .

أذرعْنـا أذرُع أشواقنـا تهتف بالذهاب لا تذهب

فصل هذه الجملة عن سابقتها لا لأن بين الجملتين كمال الانفصال ، بل لما بينهما من كمال الاتصال ؛ فالجملة الثانية تبدو وكأنها بدل بعض من الكل الذي ذكره في الجملة السابقة ، حيث تحدث في الجملة السابقة " نحن افتكار الجرح .. " عن ذاته وذات محبوبته بشكل عام ، ثم فصَّل في الجملة التالية ؛ لذلك كان يجب الفصل .

وفصل كذلك بين جملة لا تذهب وما سبقها لكمال الاتصال ؛ لأن الثانية جاءت للتوضيح والتبيين ، كما في العلاقة في قوله تعالى : ﴿ فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لاَّ يَبْلَى﴾ [١٢٠طه] ، فكما أن قول الشيطان لآدم : هل أدلك .. هو

---

* المئزر : الإزار ثوب يحيط بالنصف الأسفل من البدن يذكر ويؤنث

توضيح للوسوسة وتبيين لها ، فكذلك مع الفارق جملة " لا تهتف " هي تبيين وتوضيح لذلك الهتاف .

نحن ـ دعي نحن ـ أيا واحةً يحلم فيها كل مسترطب•

ثم يعاود الحديث عنه هو ومحبوبته بضمير الجمع " نحن " بعد التفصيل الذي فصله في الجملة السابقة ، فكان لا بد أن يذكرها مفصولة عما سبقها . وجملة : " دعي نحن " جملة اعتراضية وصل بها نزار بين جملة " نحن .. " التي حذف منها الخبر لإرادة الإيجاز والإبهام والتشويق وبين النداء أيا واحةً ، وهو وصل جائز أو شكل جائز من أشكال الوصل طالما بين الجمل .

وجملة " يحلم بها كل مسترطب " جاءت مفصولة عما قبلها لأنها جملة صفة لـ واحة ، وجملة الصفة تأتي مفصولة في الغالب إلا إذا سبقتها الواو للتوكيد .

مررتِ أم نوّار مرَّ هنا ؟ لولاك وجه الأرض لم يعشب

ثم يعاود مخاطبتها بأسلوب إنشائي استفهام مفصول عن الخبر الذي سبقه لأن الجملتين تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، ووصل جملة " مررت " وجملة " نوار مر هنا " بالأداة " أم " " وهي هنا من النوع المتصل عاطفة في الاستفهام ، وتقع بين المفردين والجملتين ، ويكون الكلام بها متعادلا " (*) على افتراض الاستفهام بالهمزة ، والتقدير كما هو واضح : أمررت أم نوار مر هنا؟، بعد ذلك يأتي بجملة خبرية فيضطر للفصل ؛ لما بينها وبين سابقتها من تمام الانفصال؛ وذلك للاختلاف فيما بينهما في الإسناد ، حيث إن الأولى استفهامية بينما الثانية خبرية .

دوسي . فمن خطوكِ قد زرّر الرصيف . يا للموسم الطيب .

ثم يأتي بإنشاء في شكل أمر بعد الخبر ، وبالتالي يذكره مفصولا عما سبقه ، ثم يأتي بجملة " من خطوك قد زرر القميص " وهي جملة خبرية ؛ لذا وجب أن تأتي مفصولة عما سبقها ، لكننا نراه هنا وصلها بالفاء ؛ حيث تعطي هنا معنى "لأن" للتعليل ،

• يقصد الناعم ، وهذا الوزن ليس شائعًا ، والمعروف منه الرطيب أو الرَّطب

* تُراجَع معاني " أم " في " رصف المباني " للمالقي ص ٩٣ وما بعدها .

فكأنني قلت : دوسي لأن من خطوك .. ، هذا رغم أن هذا المعنى لم يرد ضمن معـــاني الفاء عن المالقي أو المرادي أو ابن هشام في " مغني اللبيب " .

ثم يأتي بعد هذا الخبر بأسلوب تعجب ؛ وبالتالي استوجب أن يأتي مفصولا عما سبقه ؛ لأنه إنشائي وما سبقه خبري ، فبينهما كمال الانفصال .

مكابرة ص ٢٢

ترانى أحبك ؟ لا أعلمُ سؤال يحيط به المُبهَم

هنا طرح أسلوبًا إنشائيًا على شكل سؤال ، ثم جاءت الإجابة عليه مفصولة عنه لما بينهما من كمال الانفصال بين الأسلوب الإنشائي والخبري ، ثم أتبع تلك الإجابة بجملة مفصولة عنها أرى أن علاقتها بسابقتها شبه كمال الاتصال ؛ لأن الأولى استدعت ســؤالا كانــت الثانية جوابًا له ، فكأن قائلا قال : وما رأيك في هذا السؤال ؟ فيجيب : هو سؤال يحــيط به المبهم .

وإن كان حبي افتراضًا لماذا إذا لحت طاش برأسي الدمُ؟

ثم عاود التأمل في هذا السؤال ليذكر الدليل على حبه لها ، والمظاهر التي لــيس لهــا تفسير إلا بأنه يحبها ، وهو في هذا التأمل قد جاء بمعنى جديد مرتبط بما سبقه في الإطار العام ؛ لذلك جاء موصولا بما سبقه ، لكنني أراه اضطر إلى طرح الفاء قبل " لماذا ... " للضرورة الشعرية ، فهي جملة جواب شرط ، وهي جملة طلبية (استفهامية) فكان حقها أن تقترن بالفاء ، لكنه ترك الفاء حتى لا يكسر تفعيلة المتقارب " فعولن " التي نظم عليها هذه القصيدة .

وحــارَ الجواب بحنجرتى وجفَّ النــداء .. ومات الفمُ
وفــرَّ وراء ردائكِ قلبــي ليلثــم منك الــذي يــلثم

ثم جاء بعد الجواب إذا بثلاث جمل موصولة بالواو ، حيث تشترك في الموقع الإعرابي ، فالجمل الثلاث في محل جزم ؛ لأنها معطوفة على جواب الشرط المقترن بالفاء ، والتــي رأى حذفها ، فهو يريد أن يشرك هذه الأجوبة في الموقع الإعرابي ، والوصل هنا علــى الأصل بين جواب الشرط وما بعده .

تراني أحبك؟ لا لا محال   أنا لا أحـب ولا أغـرم

ثم يعاود التساؤل مرة أخرى وبنفس الصيغة ، فلا يحتاج إذن إلى الوصل كسابقتها ؛ وتأتي الجملة التالية لهما مفصولة لما بين الجملتين من تمام الاتصال ، فالجملة الثانية كأنها توكيد لفظي لما سبقها ، فقوله : " أنا لا أحب ولا أغرم "هو نفسه معنى : " لا لا محال " ؛ لذلك آثر الفصل بينها ، لكنه كان ينبغي أن يفصل بين جملتي " لا أحب " و" لا أغرم " لما بينهما من تمام الاتصال ، فالثانية كأنها توكيد لفظي للأولى ، فيقول : " أنـا لا أحـب لا أغرم " ، لكن ربما أثبت الواو ليحقق التفعيلة الثالثة من بحر المتقارب " فعولن //٥/٥ " .

وفي الليل تبكي الوسادة تحتي   وتطفو على مضجعي الأنجمُ
وأسـأل قلبي .. أتعرفها ؟   فيضحك منـي ولا أفهـم

يأتي بعد ذلك بجملة موصولة بسابقتها بالواو ، وكان لا بد من الفصل ، لهذه العلاقة المعنوية القوية بين الجملتين ، حتى بدت الثانية وكأنها بدل من الأولـى ، ففـي السـؤال السابق يقرر ـ ادعاءً ـ أنه لا يحبها ، بينما الحال لديه يبين أنه غير صادق فـي هـذه الدعوى ، وكل المظاهر تؤكد أنه يحبها ، وفي هذه الجمل المتتابعة يبين هذه المظاهر بأن الوسادة تبكي من تحته ، وتطفو الأنجم على مضجعه ، ولا ينكرها قلبه عند سؤاله عنها ، إذن فهذه الجمل يمكن اعتبارها بدل بعض من الكل ، لأنه في البداية أعلن أنه يحبها بشكل عام ـ وإن أظهر عكس ذلك ، ثم يعلن هنا تفاصيل هذا الحب ومظاهره .

فكان يمكن إذا احتاج إلى الرابط لغرض عروضي أن يربطها بالفاء التي تحقـق لـه نفس الهدف وتبعد بالمعنى عن المغايرة ، وتكون هنا لعطف التفصيل علـى الإجمـال ، وذلك ما اختصت به الواو كما قلنا . وطبيعي أن يصل بين الجملة الأولى والتاليـة لهـا بالواو لإرادة التشريك في الموقع الإعرابي .

ونلاحظ كذلك أن السبب في وصل هذه الجمل أنها تقع بين الكمالين : كمال الاتصـال وكمال الانفصال ، من حيث إنها جمل خبرية فعلية .

ونلاحظ أنه فصل بين " وأسأل قلبي " وبين " أتعرفها " لكمال الاتصال ، لأن الثانيـة تبيين وتوضيح للأولى ، من حيث إن جملة " أتعرفها " هي ذاتها فحوى السؤال " وأسـأل قلبي " ، ثم وصل بين " أتعرفها " و" يضحك " بالفاء لبيان سرعة رد فعل القلب والتجاوب اللحظي بينه وبين الشاعر ، ووصل بينها وبين " لا أفهم " لإرادة التشريك .

ترانـي أحبــك لا لا محــال أنــا لا أحــب ولا أغــرم
وإن كنتُ لســتُ أحبُّ تـراهُ لمن كل هذا الذي أنظِمُ ؟
وتلك القصــائد أشـدو بهـا أما خـلـفها امـرأةٌ تلهمُ ؟

ثم يأتي بالسؤال مرة أخرى مفصولا عن الكلام السابق ، كأنه جملة محوريــة يبنــي عليها الكلام ، فمن الطبيعي أن تتصدر ولا تتصل بما سبقها ، والإجابة تأتي كذلك منفصلة كالسابق ، ثم يتبع هذا التساؤل بغيره من الأسئلة وكلها تدور حول فكرة واحدة هو إقراره بحبها ، وأن كل هذه المظاهر إنما هي مظاهر عشقه لها .

ونلاحظ أنه ترك الفاء أيضًا للضرورة الشعرية قبل جملة " لمن كل هذا الذي أنظــم " لأنها جواب شرط وهي جملة طلبية (استفهامية) ؛ لذلك كان حقها أن ترتبط بالفاء .

ترانـي أحبــك لا لا محـال أنــا لا أحــب ولا أغــرمُ
إلى أن يضيقَ فؤادي بسري ألحُّ وأرجـو وأستفهـمُ

ثم يأتي بالسؤال المحوري مفصولا عما سبقه ، ويتبعه بالإجابة مفصولة عنه ويستطرد في حديثه أنه لا يحب ولا يغرم ، حتى يضيق فؤاده بسره فيلح ويرجو ويستفهم .

فعبارة : " إلى أن يضيق فؤادي بسري" متعلقة بما سبقها ؛ لذلك فصلت عنها ، وجملة : ألح ... " استئناف ؛ لأنها كإجابة عن سؤال استدعته هذه العبارة ، وهو : فمــــاذا تفعل عندما يضيق فؤادك بسرك ؟ فتأتي الإجابة : ألح وأرجو وأستفهم ؛ لذلك جاءت مفصــولة عن سابقتها ، وجاءت الجمل الثلاث موصولة بالواو لإرادة التشريك في الموقع الإعرابي

فيهمس لي : أنت تعبدها لماذا تكابرُ .. أو تكتمُ ؟

ثم يأتي بجملة " يهمس لي " رابطًا بينها وبين سابقتها بالفاء ، هو حديث قلبه ، جاء رد فعل لإلحاحه ورجائه واستفهامه ، فعبرت الفاء عن الترتيب والسرعة ، وهو محــق فــي الربط بها . ثم جاء بجملة : " أنت تعبدها " مفصولة عن جملة : فيهمس لي لما بينهما من كمال الاتصال ، فجملة : " أنت تعبدها " مبينة لما سبقتها ، فهي بمثابة الهمس في الجملة السابقة . ولم يفصل كذلك بين جملة " أنت تعبدها" وما بعدها : لماذا تكابر ؟ لما بينهما من كمال الانفصال ، حيث إن الأولى خبرية والثانية إنشائية (استفهامية) .

الموعد الأول ص ٢٤

ويمنحني ثغرها موعـدا فيخضـرُّ في شفتيها الصـدى
وأمضي إليها أنا شهقـا ت القلوع(*) تغازل لونَ المدى

بدأ نزار قصيدته هذه بالواو رغم أنها بداية ، ومن المفترض أنها منقطعة معنويًا عن السابقة لها ، فالمعنى قد انتهى بنهاية القصيدة ، وإلا لكان قد أطال في قصيدته ليستوفي المعنى الذي يريد ، ويستكمل الدفقة الشعورية التي استهدف التعبير عنها ، لكنه مع نهاية القصيدة يكون قد استكمل هذا المعنى ، فلا مبرر إذن أن يصل بداية هذه القصيدة بالواو ، إلا إذا كانت واوًا من نوع آخر غير واو العطف ، وهي بالفعل كذلك ، فالواو هنا هي واو الابتداء ، يقول عنها المالقي : " ومعنى ذلك أن تكون لابتداء الكلام ، وسواء كان جملة اسمية أو فعلية ، فلا يرتبط ما بعدها من الجمل بما قبلها في شيء مما ذكرنا في عاطفة المفردات والجمل ، وذلك قولك : " قام زيدٌ وأنتم اخرجوا " (١) ، وربط بالفاء جملة " يخضر .. " وهي هنا في ربط الجمل تعطي معنى السببية، ووصل جملة " وأمضي إليها " بجملة " يمنحني ثغرها موعدا " لأنهما يقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فهما متفقتان في الإسناد من حيث كونهما خبريتين .

وكذلك وصل بين " أمضي إليها " و" أنا شهقات القلوع " لأن الثانية جملة حال ، وهي جملة اسمية ، يجوز أن تأتي مقترنة بالواو ويجوز أن تأتي غير مقترنة بها ، وهو هنا آثر أن يأتي بها بلا واو ، ووصل بين " أنا شهقات القلوع " و" تغازل لون المدى " ؛ لأن الثانية أيضًا جملة حال ، لكنها جملة فعلية فعلها مضارع فوجب أن تأتي بلا واو ، فالفصل فيها على الأصل .

وأين القرار(*) ؟ سبقتُ الزمانَ سبقتُ المكانَ . سبقت غـدا

هنا وصل بالواو رغم أن المعنى قد انفصل تمامًا عن سابقه ، فكان لا بد من الفصل ، ربما لجأ إلى الوصل بالواو ليحقق بها تفعيلة المتقارب " فعولن " .

وفصل بين هذه الجملة وما بعدها لما بينهما من تمام الانفصال لاختلافهما في الإسناد ، فالأولى إنشائية استفهامية ، والثانية خبرية ، لكنه أيضًا فصل بين الجمل

---

* يقصد شاهقات القلوع أي أشرعة المراكب المرتفعة
١ " رصف المباني " ص ٤١٦
* أي الاستقرار والهدوء

الثلاثة ، بلا مبرر إلا لغرض عروضي ، فالجمل الثلاثة تقع بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، وهي جملة خبرية فعلية والفاعل واحد فيهما ، فكان يجب الوصل بينهم بالواو ، إلا أننا يمكن اعتبارها مفصولة من باب التعديد كما ذكرنا في سورة الرحمن .

أخوّض(*) في الصبح .. ملء طريقي أريجٌ .. وملء قميصي ندى

وهنا يفصل أيضًا بين جملة " أخوض .. " وما قبلها لما بينهما من كمال الانفصال ، حيث إن المعنى جديد ، وفصل كذلك جملة " ملء قميصي .. " لأنها جملة حال ، وهي جملة اسمية يجوز فيها أن تسبقها الواو أو أن تفرغ منها ، وهنا آثر أن يأتي بها بلا واو ، وجاء بجملة " ملء قميصي ندى " موصولة بما قبلها لإرادة إشراكهما في الوقع الإعرابي فالثانية حال أيضًا ، ولوقوعهما بين كمال الاتصال وكمال الانفصال لاتفاقهما في النسق .

يدي في ذراعكِ . أين الضياعُ ؟ تخافينه ؟ نحن نهدي الهدى

هنا بدأ الجملة مفصولة عما قبلها لكمال الانفصال ، والحديث عن معنى جديد ، وفصل هذه الجملة عما بعدها لكمال الانفصال لما بينهما من اختلاف في الإسناد ؛ حيث إن الأولى خبرية بينما الثانية إنشائية .

ثم أتبع ذلك هذه الجملة الاستفهامية باستفهام آخر ، وظاهر الكلام يوحي بأنه كان لا بد أن يصل بالواو لاتفاقهما إنشاءً ، إلا أنه عند التأمل يُلاحَظ أنه كان محقًا في عدم الفصل ؛ لأن الاستفهام الثاني جاء على صورة استئناف ، لأنه سؤال استدعاه السياق ، واستدعته الإجابة عن السؤال السابق ، فقد سألها : أين الضياع ؟ فجاءت إجابتها التي لم تذكر : أخافه . فاستدعت هذه الإجابة سؤالا جديدًا : تخافينه ؟. فالسؤالان على ذلك ليسا معطوفين ولا يجوز أن نعطفهما بالواو ، بل إن بينهما شبه كمال اتصال .

وفصل بين جملة تخافينه ؟ وما بعدها لما بينهما من كمال الانفصال لاختلافهما في الإسناد

أحبك فوق التصور .. فوق المسافات . فوق حكايا العدا

بدأ معنى جديدًا ، فجاء بالكلام مفصولا ، وجاء بشبه الجملة " فوق المسافات " مفصولة عما قبلها وعما بعدها رغم اشتراكهما في المحل الإعرابي ربما لإرادة التكثيف .

---

* خاض الماء:دخل فيه ومشى والتشديد للمبالغة

جرحت الأزاميلَ فيكِ . حملـ ـتُ إلى شعرك القمرَ الأسودا ..

ثم جاء بجملة جديدة مفصولة عما قبلها لكمال الانفصال بين المعنيين ، وأتبعها بأخرى مفصولة عنها ، وكان من حقها أن توصل لأنهما تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ حيث يشتركان في الإسناد ، فهما خبريتان فعليتان والفاعل فيهما واحد . والمعنى أنني شكلتك بيدي وأدميت الأزاميل التي هي عدة النحات في رسمك ، ولونت القمر باللون الأسود ليماثل لون شعرك ، ربما أراد بالفصل هنا التعديد ، وكأنه يذكرها بأفضاله وعطاياه المتلاحقة المتداخلة فيما بينها .

وشجَّعت نهديك فاستكبرا على الله . حتى فلم يسجدا

هنا وصل للسبب الذي أشرت إليه في الجملة السابقة ، فهذه الجملة وسابقتها يقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، وربما وصل هنا ولم يصل هناك لأن المعنى هنا مخالف ؛ حيث إن تشجيع النهد يحتاج إلى وقت يختلف عن التجميل ولون الشعر الأسود اللذين يحدثان منذ الطفولة ، بينما تشجيع النهد لا يكون إلا مع البلوغ ، فلما تغاير المعنى كان ذلك داعيًا للوصل ، ووصل بالفاء بين " شجعت نهديك" ، و" استكبرا" وربما لم تكن الفاء دقيقة هنا لأن الاستكبار لا يأتي كرد فعل مباشر للتشجيع ، بل لا بد له من وقت ليس بالقصير ، وذلك يخالف المعنى الأصلي للفاء العاطفة هنا ، فربما تكون الفاء هنا سببية ، حيث تم التشجيع فأدى إلى الاستكبار .

<u>اكتبي لي ص ٢٦</u>

إليَّ اكتبي ما شئت إني أحبه وأتلوه شعرًا ذلك الأدب الحلوا

بدأ القصيدة بجملة مفصولة عما سبقها ، وذلك طبيعي للدلالة الجديدة التي تحملها ، وفصل بين هذه الجملة وجملة " إني أحبه " لأن بين الأولى والثانية شبه كمال الاتصال ، حيث إن الثانية تأتي ــ على طريقة الاستئناف ــ بمثابة إجابة عن سؤال استدعته الأولى ، فالجملة الأولى استدعت أن تسأله المحبوبة أو يسأله سائل : لماذا تكتب إليك ؟ فتأتي الإجابة : إني أحبه ، والاستئناف كما هو واضح هنا للتعليل .

ثم جاء بعدها بجملة موصولة بها لإرادة التشريك في الموقع الإعرابي . فجملة " أتلوه .. " معطوفة على جملة " أحبه " في محل رفع خبر إن ، ويقعان بين كمال الانفصال وكمال الاتصال حيث تشتركان في الإسناد .

وتمتص أهدابي انحناءات ريشةٍ   نسائية الرعشات .. ناعمة النجوى

وجاء بعدهما بجملة ثالثة موصولة بهما وتشاركهما في المحل الإعرابي وهي جملة " تمتص أهدابي .. " ، وهي معطوفة على جملة " أحبه " ، وعلى جملة " أتلوه .. " في محل رفع خبر إن ، وهنا فصل بين الصفتين " نسائية الرعشات " و" ناعمة النجوى " لأنهما صفتان للريشة ، وهما ليستا متناقضتين بحيث نصل بينهما لإزالة الشك في اجتماعهما في موصوف واحد ، فالفصل بينهما موفق .

عليّ اقصصي أنباء نفسك ..وابعثي   بشكواك . من مثلي يشاركِ الشكوى ؟

عاود الحديث إليها فأمرها أن تقص عليه أخبارها ، ووصل بين اقصصي وابعثي لأنهما بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ لأنهما مشتركان في الإنشاء ، فهما إنشائيتان أمر ، ثم أتبعهما باستفهام مفصول عنهما .

وأرى أنه من الطبيعي والمنطقي أن يأتي الاستفهام مفصولا عن الأمر ، فالجملتان يوصل بينهما عندما تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصل ، ويكون ذلك في اتفاقهما خبرًا وإنشاءً . وأرى أنهما إن اختلفتا في نوع الإنشاء يجب أن يفصل بينهما ، فمن غير المستساغ لغويًا أن يخاطب المعلم تلميذه ويقول له : " قم ! وما اسمك ؟" بالوصل بالواو ، بل يجب أن يقول : قم ! ما اسمك ؟ للاختلاف فيما بينهما في نوع الإنشاء ، فإن اتفقا فيه فلا بأس من الوصل ، فيقول : قم ! ونبِّه زميلك ! ، ويقول أيضًا : ما اسمك ؟ وما عمرك ؟ وهكذا .

لَتُفرحني تلك الوريقات حبّرت   كما تُفرح الطفلَ الألاعيبُ والحلوى

انتقل هنا إلى معنى آخر فأتي به مفصولا عما سبقه للاختلاف في نوعية الإنشاء ، وأتى بجملة " حبرت " جملة حال ، وهي كما نرى جملة فعلية فعلها ماض ؛ فيجوز فيها أن تتصل بالواو أو لا تتصل بها ، جاء بها هنا غير مقترنة بالواو .

وما كان يأتي الصبرُ .. لولا صحائفٌ   تسلّم لي سرّا .. فتلهمني السلوى

رغم أنه بدأ معنى جديدًا إلا أنه جاء به موصولا بما قبله ، وكان حقه أن يفصل ، ونلاحظ أنه فصل جملة " تسلم لي سرّا " عما قبلها لأنها صفة في محل رفع ، وجملة الصفة في الغالب لا تقترن بالواو ، فالفصل هنا جاء على الأصل ، والفاء قبل " فتلهمني السلوى " جاءت للعطف على المحل ، وهي تدل على سرعة رد الفعل والتأثير المباشر لرسائلها عليه .

أحنُّ إلى الخط المليس(*) ورقعةٍ   تطاير كالنجمات أحرفها النشوى(*)

انتقل هنا إلى معنى جديد فكان لا بد أن يفصله عما قبله لما بينهما من كمال الانفصال ، ثم وصل بين هذه الجملة وما بعدها بالواو لاشتراكهما في الموقع الإعرابي ، وهي من العناصر اللغوية التي لا يجوز الفصل بينها وما بعدها ؛ فـ رقعة معطوفة على الخط مجرورة مثله ، ووصف هذه الرقعة بجملة فعلية " تطاير كالنجمات " فكان لا بد أن يأتي بها مفصولة على الأصل ، ولا يجوز أن تأتي موصولة ، مع ملاحظة أن الفعل هنا هو تتطاير ، خففه من أجل تحقيق التفعيلة ، ونلاحظ أنه أتبع هذه الجملة بجملة أخرى مفصولة أيضًا عما سبقها ، وقد أحسن صنعًا في فصلها عنها ، لأنها تبدو كأنها صفة أخرى للأحرف ، لكننا عند التأمل نلاحظ أنها ليست صفة ولا يمكن أن تكون صفة ثانية للرقعة ، بل هي حال من الفاعل في الجملة الفعلية ، فكأنه قال : أحن إلى رقعة تتطاير ، وهي في تطايرها مليئة بالنشوى ، وذلك ما يساعدها على التطاير ، وهي جملة اسمية يجوز فيها أن تقترن أو لا تقترن بالواو ، وهنا آثر أن يأتي بها غير مقترنة بالواو .

أحسّك ما بين السطور ضحوكةً   تحدثني عيناك في رقةٍ قصوى

ثم بدأ يتوجه بحديثه إليها بجملة فصلها عما قبلها لكمال الانفصال بينهما ، وبعدها جاء بجملة " تحدثني عيناك .. " جملة فعلية مفصولة عما سبقها ، وهي حال جملة بعد حال مفرد، وهو محق في الفصل بينهما لا لأن الحالين لا يتعارضان فقط ، بل لما يُلمَح بينهما من كمال الاتصال الذي يستوجب الفصل ، فالحال الثاني جاء كأنه تبيين للأول ؛ فالحديث برقة قصوى هو مظهر وصورة وترجمة لكونها ضحوكة .

---

* يقصد الناعم ، وهذه الصيغة ليست شائعة ، والشائع منها أملس وملساء

* النشوة : أول السكر ، أو الارتياح للأمر والنشاط له ، ونلاحظ أنه كتبها بالألف اللينة للضرورة .

تغلغلتِ في بالِ الحروفِ مشاتلاً   وصوتًا حريري الصدى وادعًا(*) حلوا

واصل الحديث معها فذكر معنى آخر ، لذا جاء مفصولا عن سابقه لكمال الانفصال بينهما ووصل بين " صوتًا " و" مشاتلا " لأنه أراد أن يشركهما في الموقع الإعرابي ، وربما رأى غرابة أن تجتمع الصفتين للتباعد النسبي بين المشاتل والصوت الحريري ، بينما فصل بين صفات الصوت : حريري الصدى ، وادع ، حلو لا لشيء إلا لأن هذه الصفات كلها تدور في إطار واحد ولا عجب من اجتماعها في موصوف واحد .

رسائلكِ الخضراءُ .. تحيا بمكتبي   مساكبَ وردٍ تنشر الخيرَ والصحوا

انتقل هنا إلى معنى جديد مفصول عما سبقه ، وهو محق في هذا الفصل لكمال الانفصال بين المعنيين ، وجملة " تحيا بمكتبي " خبر للمبتدأ فلم تحتج إلى واصل يصلها به ، وجملة " تنشر الخير الصحوا " في محل نصب صفة لمساكب الورد ، وجملة الصفة تأتي على الأصل مفصولة عما قبلها بالواو .

زرعتِ جواريري(*) شذا وبراعمًا   وأجريت في أخشابها الماءَ والسروا(*)

وهنا معنى آخر أتى به مفصولا كالعادة مع كل معنى جديد ، ثم أتي بعده بجملة فعلية تقع مع سابقتها بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فالاثنتان خبريتان وهما جملتان فعليتان والفاعل فيهما واحد ، وذلك من دواعي الوصل وأسبابه ، والعطف بين " شذا وبراعمًا " من قبيل عطف المفردات ، والعطف فيها واجب ؛ لأن المعطوف مفعول به ، وكذلك بين الماء والسرو ، وهي من العناصر اللغوية التي لا يجوز الفصل فيما بينها

إليَّ اكتبي إمّا وُجدتِ وحيدةً   تدغدغُكِ الأحلامُ في ذلك المأوى

ثم خاطبها بمعنى جديد استوجب الفصل ، فبينهما كمال الانفصال ، ثم جاء بجملة " تدغدغك الأحلام .. " مفصولة أيضًا عن سابقتها ، وهي حال جملة فعلية وقبلها حال مفردة ، والفصل بينهما على الأصل ، لأن المعنيين يمكن الجمع بينهما ، والوصل بينهما لا يصح ولم يكن ليقبل من الشاعر .

---

* يقصد الهادئ ، وهذه الصيغة ليست شائعة ، وإنما المشهور للتعبير عن هذا المعنى الصفة المشبهة وديع
* لم أجد أثرًا لمفرد هذه اللفظة والذي من المفترض بالقياس أن يكون : جارورة ، لكن الجارور هو النهر الذي يشقه السيل .
* السرو جنس شجر حرجي للتزيين واحدته سروة

ومرّت على لين الوسادة صورتي   تخضّبها دمعًا .. وتغرقها شجوا

هنا جاء بجملة جديدة وصلها بما قبلها ، وهو في الواقع ليس محقًا في هذا الوصل وأن يشرك هذه الجملة مع الحال " تدغدغك الأحلام " ، فالحالان ليستا متعارضتين بدرجة تدعو إلى عدم قبولهما معًا فنلجأ إلى الواو ، لكن ربما لجأ للفصل – إن جاز – للاختلاف بين الجملتين من حيث كون الفعل في الأولى مضارعًا وفي الثانية ماضيًا .

وجملة " تخضبها دمعًا " جملة حال للوسادة ، وهي جملة فعلية فعلها مضارع جاءت مفصولة عما قبلها على الأصل ، وجاء بجملة " تغرقها شجواً ... " موصولة لأنه أراد أن يشركها مع سابقتها في الموقع الإعرابي ؛ ربما غلّب في هذا الوصل الشكل على المعنى ، حيث إن الجملتين على نمط واحد خبريتان فعليتان وفعلهما مضارع ، فهما بين الكمالين ، من هنا رأى وصلهما ، لكن المعنى يحتم الفصل لعدم تعارضهما بما يستدعي الوصل بالواو .

وما بك ترتابين ؟ هل من غضاضةٍ   إذا كتبت أخت الهوى للذي تهوى ؟

يلاحَظ أنه بدأ الجملة الجديدة هنا موصولة بسابقتها ، رغم أن هناك أسبابًا عدة تحتم الفصل لا الوصل ، أولها أنه ليس هناك جامع يجمع بين الجملتين ، فذلك معنى جديد كان يستدعي أن يكون مفصولا عما قبله ، وثانيها أن ما بين الجملتين من تمام الانفصال من الاختلاف في الإسناد ما يجعل الوصل بينهما غير جائز ، فالجملة الأولى خبرية بينما الثانية إنشائية . إذن فلا عذر لديه للوصل بين هذه الجملة وسابقتها إلا لتحقيق التفعيلة .

ويلاحظ أيضًا أنه أتي بالجملة التالية " هل من غضاضة .. " مفصولة عن سابقتها ، والشكل يدعو إلى الوصل ؛ لأنهما تتفقان من ناحية الإسناد ، فالاثنتان إنشائيتان ، أي أنهما يقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، وبالتالي كان ذلك يستوجب الوصل بالواو ، لكن المتأمل يلاحظ سببًا دقيقًا لهذا الفصل ، وهو أن الجملة الثانية استفهام غرضه التقرير ، ومن ثم يمكن أن تنوب منابها جملة خبرية مقرّرة للمعنى ، أي أن السياق يمكن أن يكون : ما لك ترتابين ؟ لا غضاضة إذا كتبت أخت الهوى للذي تهوى ، فالمعنى في الجملة الثانية خبري ، وبالتالي أصبح ما بينهما من ناحية المعنى " تمام الانفصال " فاستوجب ذلك الفصل لا الوصل .

ثقي بالشذا يجري بشعرك أنهرًا رسائلك النعماءُ(*) في أضلعي تُطوى

جاء بعد ذلك بمعنى جديد يسوقه في صورة أسلوب إنشائي (أمر) ؛ ولأنه جديد وما بينه وبين سابقه كمال الانفصال جاء به مفصولا عن سابقه ، وجملة " يجري بشعرك أنهرًا " جاءت مفصولة عن سابقتها ؛ لأنها جملة حال ، وهي جملة فعلية فعلها مضارع تأتي دائمًا على الأصل غير مقترنة بالواو ، وربما كانت جملة الحال هذه بمثابة أداة الوصل التي وصل بها بين هذا المعنى والمعنى التالي له ، رغم أن المعنى الجديد يستوجب الفصل لعدم وجود جامع يجمع بين المعنيين ، وكذلك فكمال الانفصال يأتي من الاختلاف فيما بينهما في الإسناد ؛ حيث إن الأولى إنشائية (أمر) والثانية خبرية .

ونلاحظ أن جملة " تطوى " في محل رفع خبر ، والخبر من العناصر اللغوية التي ترتبط بما قبلها برباط معنوي قوي لا تحتاج إلى رباط لفظي مثل الواو ليربطها به ، بل هي تحتاج فقط إلى الضمير ، فالفصل جاء بينهما على الأصل .

فلست أنا من يستغّل صبيّةً ليجعلها في الناس أقصوصة تُروى

والفاء هنا للاستئناف وليست للتشريك ، ولا تعطي معنى الترتيب أو السرعة التي تختص بها الفاء في عطف المفردات أو الجمل ، فالمعنى جديد كان يمكن أن يصاع مفصولا عن سابقه ، لكنه وصلة بالفاء لتحقيق التفعيلة ، وقد أحسن صنعًا في اختيار الفاء ؛ لأن الواو ستكون معيبة ، وجملة تروى صفة للأقصوصة في محل نصب ، والصفة تأتي في الغالب مفصولة عن الموصوف على الأصل .

فما زال عندي ـ رغم كل سوابقي ـ بقية أخلاقٍ .. وشيءٌ من التقوى

والفاء هنا أيضًا للاستئناف كما في الجملة السابقة ، ووصل بين شيء وما قبلها لأنه أراد تشريكهما في الموقع الإعرابي الذي هو اسم مازال .

---

* أراد الناعمة ، لكن " النعماء " لا تأتي صفة ، بل اسم بمعنى الخفض والدعة أو المال والجمع أنعم

أمام قصرها ص ٢٨

متى تجيئين ؟ قولي لموعد مستحيل
يعيش في الظن .. فوق الوقوع .. فوق الحصول

بدأ القصيدة باستفهام مفصول عما سبقه ، وذلك لكمال الانفصال ؛ لأن المعنى جديد . ثم أتبع هذه الجملة بجملة أخرى إنشائية ، لكنها من نوع الأمر ، فهما متفقتان من ناحية الإنشاء لكنهما مختلفتان في نوع الإنشاء ، فالأولى استفهام والثانية أمر ؛ فاعتبرتا لذلك كأنهما مختلفتان في الإسناد ، وكأن إحداهما خبرية والأخرى إنشائية فاستوجب ذلك الفصل بينهما لكمال الانفصال .

ونلاحظ هنا أنه وصف الموعد بصفتين إحداهما مفردة والأخرى جملة ، وبدأ بالمفرد أولا ثم جاء بعده بالجملة ، وذلك جائز في تعدد الصفات وهو الأكثر شيوعًا ، يقول الشيخ الرضي في شرحه لكافية ابن الحاجب : " وإذا وصفت النكرة بمفرد، وظرف أو جملة، قدم المفرد، وأخر أحد الباقيين، في الأغلب، كقوله تعالى: ﴿ وهذا ذكرٌ مباركٌ أنزلناه ﴾ [٥٠ الأنبياء]، وليس ذلك بواجب، خلافا لبعضهم، والدليل عليه قوله تعالى: ﴿ وهذا كتابٌ أنزلناه مباركٌ ﴾ [من ٧٠ الأنعام] ، وقوله: ﴿ فسوف يأتي الله بقومٍ يحبهم ويحبونه أذلة... ﴾ [من ٥٤ المائدة] " [1] ، فالتقديم والتأخير بينهما جائز ، ثم إنه أتي بالصفتين مفصولتين لأنهما لا تناقض بينهما يمنع هذا الفصل ويستوجب الوصل .

وجاء بالحال شبه الجملة " فوق الوقوع " وبعده " فوق الحصول " وكلاهما مفصولان عن بعضهما وعن الأولى ، وهو محق في فصلهما ؛ لما بينهما من كمال الاتصال حيث تبدو العبارة الثانية كأنها توكيد لفظي للعبارة الأولى ، والاثنتان كأنهما توكيدان لعبارة " في الظن " .

وأنتِ . لا شيء إلا وعدٌ ببال الحقول
وأنت خيطُ سرابٍ يموت قبل الوصول

بدأ المعنى الجديد موصولا بالواو مع سابقه ، ورغم أنه معنى جديد إلا أنه جاء به موصولا وكان حقه الفصل لكمال الانفصال ، لكننا عند التأمل نجد أن هذه الواو في الواقع هي واو الحال ، وصاحب الحال كما هو واضح ضمير المخاطبة في الفعل " تجيئين " ، فالمعنى أنه يستبعد مجيئها حال كونها وعد ببال الحقول أو خيط سراب ، وجملة الحال هنا

---

١ " شرح كافية ابن الحاجب " ٢: ٣٢٧

كما نرى جملة اسمية يجوز فيها أن تقترن بالواو أو تتجرد منها ، آثر هنا نزار أن يقرنها بها لتخدم له التفعيلة .

ثم نراة يأتي بجملة حال أخرى موصولة بسابقتها ، وربما نجده محقًا هنا في وصلهما ؛ لأنه اعتبرهما مختلفتين في المعنى لدرجة ربما لا يستطيع أن تتصف المحبوبة بهما معًا ، وربما وصل بينهما لسبب آخر هو أن الجملتين تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال لاتفاقهما من ناحية الإسناد ؛ حيث إن الجملتين خبريتان والمسند إليه فيهما واحد وجاء بجملة " يموت قبل الوصول " مفصولة عن سابقتها لأنها جملة صفة ، وهي جملة فعلية تأتي غالبًا على الأصل مفصولة عن الموصوف .

ظلُّ التصاميم تمشي   في جبهة الإزميـل(*)

ثم جاء بـ " ظل التصاميم " خبرًا ثانيًا آثر أن يفصله عن سابقه ، وكان من حقه هنا أن يصل لبعد المعنيين وربما استحالة الجمع بينهما والإخبار بهما عن مبتدأ واحد ، ولم يرد أن يصل ربما لإرادة التكثيف كما فعلها في مواضع كثيرة ، وجملة " تمشي .. " جاءت مفصولة لأنها جملة حال وهي جملة فعلية فعلها مضارع تأتي غير مقترنة بالواو .

أنـا على البـاب .. أرجـو   انزيـاح سـتـر صقيـل(*)
يلهـو الشتـاء بشعـري   ومعطـفـي المبـلول
أشقى وأنت استليني(*)   ريش الوسـادِ النبيـل
طيـف تثلـّج .. خلـف   الزجاج . هيا افتحي لي

يبدأ الحديث عن نفسه بجملة اسمية خبرية جاء بها مفصولة عما قبلها ، باعتبار ما بينهما كمال انفصال ؛ لأنها حملت معنى جديدًا ، لكن يلاحظ أن الجملتين تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، حيث إنهما خبريتان وتدوران في نفس النسق ويجمع بينهما التضاد من حيث المسند إليه فيهما ، ومن ثم كان يجب الوصل بالواو .

ولجأ أيضًا إلى ذكر أكثر من خبر للمبتدأ " أنا " دون أن يصل بينهم بالواو، فجاء بعده بالخبر الأول " أرجو ... " ، وبعده بالخبر الثاني " يلهو الشتاء بشعري .. " ، ثم من

---

* الإزميل : من أدوات النحت والجمع أزاميل
* صقيل : مجلو
* ستل الدمع:تقاطر ، وستل اللؤلؤ:تساقط من سلكه

بعده بخبر ثالث " أشقى " ، ومن بعده " طيف .. " جاء بهذه الأخبار مفصولة ، وهو محق في فصلها لانسجامها وعدم تعارضها ، فالفصل هنا على الأصل .

وبين هذه الأخبار نلمس مواضع كثيرة وصل فيها بالواو ، منها جملة " أنت استليني " جملة حال وهي جملة اسمية يجوز فيها أن تقترن بالواو أو تأتي مجردة منها ، وهو هنا آثر أن يقرنها بالواو ، وجملة " تثلج " جملة فعلية تقع صفة لـ طيف ، فلا بد لها أن تأتي مفصولة .

وجملة " هيا افتحي لي " جاءت مفصولة عما سبقتها لما بينهما من كمال الانفصال ، حيث يختلفان في الإسناد ؛ لأن الأولى خبرية والثانية إنشائية أمر .

من أنتَ ؟ وارتاع نهدٌ طفل كثير الفضولِ

بعد الأمر في البيت السابق بدأ يخاطب النهد باستفهام ، فاختلفت الجملتان في نوعية الإنشاء مما استوجب الفصل بينهما ، ثم جاء بعد هذا الاستفهام بخبر كان لا بد أن يفصل بينهما للاختلاف في الإسناد ، إلا أنه وصل بينهما بالواو فأخطأ في هذا الوصل.

من أنتَ ؟ أوجعتَ حتى تفتا القميص الكسولِ
أوجعتَ أكداس لوز فُديتَ من مجهولِ

عاود الاستفهام مرة أخرى فكانت الجملة الثانية كأنها توكيد لفظي للأولى ؛ لذا وجب الفصل بينهما لكمال الاتصال ، تلا هذا الاستفهام بخبر مفصول عنه بأنه هذا النهد أوجع حتى تفتا القميص من جماله ونعومة ملمسه ، وجاء الفصل لأن الجملتين بينهما كمال الانفصال ، حيث تختلفان في الخبر والإنشاء ، ويتبع هذا الخبر بخبر آخر مفصول عنه ، والفصل هنا لبيان أن الجملتين بينهما كمال الاتصال ، فكأن الثانية توكيد معنوي للأولى ، فهما تصبان في إطار واحد وتبرزان عاطفة واحدة هي التأثير القوي لها على المفردات من حوله .

أنا بقايا البقايا من عهد جرّ الزبول

يلاحَظ من الوهلة الأولى أن هذه الجملة جاءت مفصولة عن سابقتها لكمال الانفصال بينهما ، لأن الثانية هي الإجابة عن السؤال الذي طرحه : من أنت ؟ فالجملتان تختلفان في الإسناد ، الأولى إنشائية والثانية خبرية ، لذلك جاءتا مفصولتين . والكلام فيما أظن على لسان النهد .

أهواكِ مذ كنتِ صغرى كصفحـــةِ الإنجيـــل

ثم أتبع هذه الإجابة بجملة أخرى حذف منها المبتدأ لإرادة الإيجاز ، فالمعنى أنا بقايا البقايا ، أنا أهواك ، وأراه قد فصل بين الجملتين لأنهما خبرين متناسبين ولا تعارض بينهما في المعنى بشكل يستدعي الوصل بالواو .

ومن زمــانٍ زمــانٍ ومن طـويلٍ طــويل

أتي بشبه الجملة الظرفية " من زمان زمان " موصوله بما سبقها رغم أن الظرف من عناصر الجملة لا يوصل مع بقية العناصر بالواو ، فلا نقول مثلا : أخرج وفي الشتاء ، إلا إذا كان الكلام مستأنف فنقول : أخرج وفي الشتاء أعود ، لكننا نلاحظ أنه موصول لعطفه على الظرف " مذ " في البيت السابق ، فالمعنى : أهواك منذ كنت صغرى ومن زمن بعيد ، وللسبب نفسه وصل بينها وبين " من طويل طويل " لإرادة إشراكهما في الموقع الإعرابي .

وكنت أغمس وجهي في شعرك المجدول

ثم استأنف النهد حديثه معها بجملة تسير على نفس النسق مع جملة " كنت صغرى " وتوضح مدى ارتباطه بها وانجذابه إليها ، وهي " وكنت أغمس وجهي .. " ، وجاء بها موصولة بالواو لأنهما تقعان بين الكمالين ، كمال الاتصال وكمال الانفصال ، حيث يتفقان من حيث كونهما خبريتين ، والجامع بينهما علاقة التضاد في اسم كان فيهما .

في شكـل وجهك أقرا شكـل الإله الجميـل ..

وهذه الجملة كسابقتها تدور في نفس النسق وتعبر عن نفس الفكرة ، وهي خبرية كسابقتها ، إذن فهما تقعان أيضًا بين الكمالين ، كمال الاتصال وكمال الانفصال فكان يجب الوصل بينهما ، ربما استغنى عن الواو لاستقامة التفعيلة .

متى ؟ . وردّت صلاتي مع انهمار السُّـدول(*)

عاود وكرر سؤاله الأول مرة ثانية عن موعد اللقاء ، ومن ثم جاء به مفصولا عن سابقه لما بينهما من كمال الانفصال ، ثم بعد ذلك جاء بجملة خبرية يقرر فيها أن دعاءه لم

* مفردها السدل وهو الستر أو الحاجز

يستجب له وصلاته قد ردت عليه ، وكان من الطبيعي أن تأتي هذه الجملة مفصولة لأنهما تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، لكنه هنا وصل بالواو لأمن اللبس ، لأنه إذا لم يصل فهم أنها استكمـــال للاستفهام ، وكأن المعنى : متى ردَّت صلاتي ؟ وليس هـــذا هو المراد .

اندفاع ص ٣١

أريدكِ ..
أعرف أني أريد المحــالْ
وأنك فوق ادعـــاء الخيالْ
وفوق الحيازة فوق المنالْ
وأطيـب مـا في الطيـوبِ
وأجمــل ما في الخيــالْ

هنا بدأ نزار قصيدته بجملة محورية خاطب بها المحبوبة " أريدك " وطبيعي أن يأتي بها في البداية مفصولة عما سبقها لكمال الانفصال ، لبداية معنى فرعي جديد ، ثم أتى بعد ذلك بجملة أخرى مفصولة أيضًا عن سابقتها ، وعند التأمل في علة الفصل هنا يلاحظ أن الجملة الثانية جاءت من قبيل الاستئناف ؛ فبينها وبين سابقتها شبه كمال الاتصال ، فالثانية تجيب عن سؤال استدعته الأولى ، فهو يقول لها : أريدك . فكأنها سألته متعجبة : كيــف يكون ذلك ؟ فيأتي كلامه ردًا على هذا السؤال المفترض : أعرف أني أريد المحال ... .

<u>ونلاحظ بعد ذلك ما يلي</u> :

ــ أنه وصل المصدر المؤول " أنك فوق ادعاء الخيال " ؛ لأنه من العناصر اللغوية التـــي لا بد لها أن تأتي موصولة بما قبلهـــا إذا اشتركا في الموقع الإعرابي ؛ وذلك ما يتحقـــق هنا ، لأنها في محل نصب مفعول به ، فهو هنا وصل على الأصل .

ــ ووصل "فوق الحيازة " وهذه العبارة خبر لـــ " أن " يجوز فيه أن يأتي موصولا بمـــا قبله أو مفصولا عنه بحسب المعنى ، يلاحَظ أن المعنى هنا يستدعي فصله عما ســبقه ، لأن المعنيين متناسبين لا تعارض بينهما يستدعي الوصل بالواو ، فكان الصواب أن يقول : وأنك فوق ادعاء الخيال فوق الحيازة فوق المنال ، وربما جاء بالواو هنا لخدمة التفعيلة

ــ ووصل كذلك " أطيب ما في الطيوب " ربما للاختلاف في المعنى وتعارضهما وعـــدم انسجامهما ؛ مما يستدعي الوصل ، ووصل كذلك بـــ " أجمل ما فـــي الخيـــال " لتباعـــد

المعنى ، وربما لوقوع الجملتين بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، لاتفاقهما من حيث الشكل والنسق الذي صيغا فيه ، فحسن الوصل بينهما .

أريدُكِ ..
أعرف أنك لا شيءَ غيرُ احتمال
وغيرِ افتراضٍ
وغيرُ سؤالٍ ينادي سؤال
ووعدٌ ببال العناقيدِ
بال الدوالْ(*)

بدأ من جديد بهذه الجملة المحورية " أريدك " وجاءت ما بعدها مفصولة عنها للاستئناف ، ثم وصل بين " غير احتمال " و" غير افتراض " رغم أن بينهما كمال اتصال ؛ لأن الثانية كأنها توكيد لفظي للأولى ، لذا كان لا بد من الفصل بينهما ، وربما لجأ للوصل هنا لتحقيق التفعيلة .

ثم نجده يصل بين هذه العبارة وعبارة " غير سؤال ينادي سؤال " لاختلاف المعنى بشكل يصعب الجمع بينهما ،فكان لا بد من الربط بالواو ، ووفصل بين " بال العناقيد " ، و " بال الدوال " لاتفاقهما في المعنى ، فبينهما كمال الاتصال ، فالثانية كأنها توكيد معنوي للأولى

أريدكِ ..
أعلمُ أن النجومَ
أرومُ
ودون هوانا تقومُ
تخومُ
كلونِ المحالْ
كرجع المواويل بين الجبالْ

ثم بدأ من جديد بالجملة المحورية : " أريدك "، وأتى بعدها بجملة مستأنفة كما سبق وبينا يربطها بها كمال الاتصال ، هي جملة " أعلم أن النجومَ أروم " أي : أعلم أني أبتغي النجومَ ؛ وذلك لبيان علو الهدف وصعوبة الوصول إليه ، ثم وصل بالواو " ودون هوانا تقوم تخوم " عطفًا على المصدر المؤول في محل نصب ، وذلك الوصل يأتي على الأصل ، لأن المفعول به من العناصر اللغوية التي يجب أن توصل إذا تكررت ، ثم فصل بين العبارتين : " كرجع المواويل بين الجبال " و " كلون المحال " على الأصل ، فهما صفتان لا تعارض بينهما يوجب وصلها بالواو ، وهنا آثر المعنى على الشكل ، فالصفتان

* الدوالي : عنب أسود غير حالك جاف ينكسر في الفم

من ناحية الشكل تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، مما يبرر وصلهما بالواو ، وأرى أنه كان يمكنه أن يحقق التفعيلة ويذكر الواو ، ولكن بالاستغناء عن كاف التشبيه ، فيكون التعبير : كلون المحال ، ورجع المواويل بين الجبال ، لكنه كما قلت آثر المعنى .

ولكن على الرغم مما هوَ
وأسطورة الجاه والمستوى
أجوبُ عليك الذرا والتلالْ
وأفتحُ عنكِ عيون الكُوى
وأمشي
لعليَّ ذاتِ زوالْ
أراكِ على شقرة الملتوى

بدأ نزار هنا معنى جديدًا منفصلا عن المعنى السابق ، فكان لا بد من الفصل بينهما ، لكنه وصل ربما لتحقيق التفعيلة ، ووصل كذلك " أسطورة الجاه والمستوى " لأنه معطوف على الاسم المجرور بمن ، وهو عنصر من العناصر اللغوية التي يجب الوصل بينها وبين ما قبلها ، فالوصل هنا على الأصل . ووصل كذلك بين أجوب .. وأفتح وأمشي رغم أنها أخبار ليست متعارضة بشكل يجب الوصل فيها ، بل هي تدور في سياق واحد وحول معنى واحد ؛ لذا كان لا بد من الفصل بينها .

وشقرة الملتوي معناها المنحنى الأشقر الذي خالطت بياضه حمرة ، والملتوى لجأ إليها بدلا من المنحنى لتخدم له القافية ، وهي لفظة مقبولة لغويًا رغم أنها ليست شائعة ، بل ربما لا تكون مستعملة ، فهي ليست في المعجم الوسيط ، لكنها على كل حال صحيحة ومناسبة للمعنى .

ويوم تلوحين لي ..
على لوحة المغرب المخملي(*)
تباشيرَ شالْ ..
يجرُّ نجومًا
يجر كرومًا
يجر غلالْ
سأعرف أنكِ أصبحتِ لي ..
وأني لمست حدود المحالْ

وصل هنا لما بين المعنيين من جامع ذهني وعلاقة دلالية ، وهي علاقة الزمان ، فهو تمنى أن يراها ذات زوال ، وفي الجملة التالية تخيل أنه سيراها تلوح له في ذات الوقت على لوحة المغرب المخملي ، وعندئذٍ يتأكد أنه قد تحقق له المحال ، فالجملتان تشتركان

---

* الخميلة : الشجر المجتمع الكثير الملتف

في ذلك الجو الذي تدور في فلكه الأحداث ، وهذا الجامع الذهني هو الذي استدعى الوصل بالواو ، وجملة " يجر نجومًا " في محل نصب صفة تأتي في الغالب مفصولة عما قبلها ، ثم فصل بين " يجر نجومًا " و" يجر كرومًا " و" يجر غلالا " على الأصل لأنها صفات متتالية تأتي مفصولة إلا إذا تعارضت من ناحية المعنى بحيث يستحيل الجمع بينها لموصوف واحد ، عندئذٍ يجب الوصل ، وذلك ما لم يحدث هنا فجاء الفصل مناسبًا .

ثم أتى بجملة جواب الشرط " سأعرف .. " دون أن يصلها بما قبلها بالفاء ، فجواب الشرط هنا جملة فعلية مسبوقة بالسين ، لذلك كان من الواجب أن يقول : فسأعرف ، لكنه تخلى عن الفاء للضرورة الشعرية .

ووصل " أني لمست حدود المحال " بما قبلها ؛ لأن ما قبلها مفعول به ، والمفعول به من العناصر اللغوية التي يجب الوصل بينها وبين ما بعدها .

أنا محرومة ص ٣٤

لا أمه لانت .. ولا أمي وحبه ينام في عظمي

بدأ قصيدته كما هو الشائع لديه بمعنى جديد وجملة جديدة منفصلة عما سبقها من كلام ، ثم أتبعها بجملة وصلها بها ؛ لأنهما يقعان بين الكمالين : كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ حيث إنهما جملتان خبريتان اسميتان ويجمعهما جامع ذهني وهو الحديث عن المحبوب .

إن خبّأت أمي بصندوقها شالي . فلي شالٌ من الغيم
أو أوصدوا الشباك كي لا أرى فتحت شباكًا من الوهم

رغم أن الحديث يبدو موصولا لهذه الرابطة المعنوية بين الكلامين ، فالحديث هنا عن أمها التي ذكر في السابق أنها ما لانت ولا زالت تعارض هذا الحب ، رغم أن الحديث يبدو هكذا موصولا إلا أنه محق في فصله ؛ لأن الكلام التالي يبدو وكأنه تبيين وتوضيح للكلام السابق عليه ، فبين الكلامين كمال اتصال ، فقد بين الشاعر على لسان محبوبته أن أمها وأمه لم يباركا هذا الحب ، ورغم ذلك فحبه مسيطر عليها متغلغل في أحشائها ، ثم جاء بالكلام التالي ليبين لنا مظهر هذا التغلغل وصورة من صور تحديها للمحيطين بها بهذا الحب ، وهي أنها تتحدى هذا الكبت وتخلق عالمًا من الوهم يساعدها على مواصلة الصمود ، فإن خبأت أمها شالها كي لا تخرج صنعت شالا بديلا من الغيم .

ثم يربط بين هذه الجملة والتالية لها بـ " أو" للدالة على التخيير ، فالأم قد تخبئ الشال ، وقد توصد الشباك كي لا ترى محبوبها ، فإن أوصدته خلقت الفتاة شباكًا لها من الوهم تستطيع أن ترى محبوبها من خلاله ، وتلك صورة أخرى من صور التحدي ، ومظهر آخر من مظاهر هذا العشق .

ونلاحظ أنه ربط جملة جواب الشرط في الجملة الأولى بالفاء ؛ لأنها جملة اسمية يجب أن تقترن بالفاء ، بينما جملة " فتحت " جواب الشرط في الجملة الثانية جاءت مفصولة عن جملة الشرط على الأصل .

ما أشفق الناسُ على حبّنا   وأشفقت مساندُ الكَرم

ثم انتقل إلى معنى جديد بينه وبين سابقه كمال انفصال ، لذلك جاء به مفصولا ، حيث ذكر أن الناس لم تشفق على هذا الحب ، ثم أتبع هذا المعنى أو هذه الجملة بجملة أخرى على نفس النسق ، جملة خبرية فعلية والفعل فيهما ماض ، فالجملتان تقعان بين الكمالين ، كمال الاتصال وكمال الانفصال ، والجامع الذي يجمعهما علاقة التضاد ؛ لذلك أحسن الوصل بينهما بالواو .

أحب عطرَ الجرح من أجله   فهل تراهم عطّروا همّي ؟

انتقل إلى معنى جديد ذكره أيضًا مفصولا عما سبقه لكمال الانفصال بينهما حيث ذكر على لسان محبوبته أنها أحبت لونًا من ألوان العطور جديدًا من نوعه ، وهو عطر الجرح ، فهذه العلاقة المرفوضة والمضطهدة كلها جراح ، فلكي تتغلب على هذه الجراح ، ومن أجل الحب والمحبوب تخيلت أن لهذه الجراح رائحة ، وهي تعشق هذه الرائحة ، ثم تستفهم بجملة لم يصل الشاعر بينها وبين سابقتها بالواو لكمال الانفصال بينهما للاختلاف في الإسناد فيما بينهما ، حيث تتساءل متمنية أن يعطِّر همها وحزنها .

أما بذرنا الرصد(*) والميجنا(*)   هناك في جنينة النجم ..؟

ثم يبدأ هنا بجملة جديدة فصلها عن سابقتها لأنها من نوع جمل الاستئناف ، وكأنها إجابة عن سؤال استدعته الجملة السابقة ، وكأنه بعد أن تحدث عن رائحة الجرح وعطره تعجب

---

* الرصد : المطر يأتي بعد المطر ربما هي من مقامات الموسيقى المنتشرة في بلاد الشام مثل النهاوند والبياتي ، وأصله " راست"

* ربما هو نوع من الرقص أو الغناء الفلكلوري السوري

من استمع إليه عن هذه الكيفية ، فجاءت هذه الجملة وكأنها تبرر لهم حقيقة الأمر ، وأنه يمكن أن يحدث ما هو أغرب من ذلك بأنها ومحبوبها قد بذر فوق النجوم نغمات من الرصد والميجنا .

قوافل الأقمار من رسمه   وما تبقي كله رسمي
وقبلنا لا شال(*) شال ولا   أدرك خصر نعمة الضم

واستطرد في الرد على هذا التعجب من قبل من استبعد أن يكون للجرح عطر ، فتذكر هنا جملة أخرى مفصولة عن سابقتها لكمال الانفصال فيما بينهما ؛ للاختلاف في الإسناد بأنها وحبيبها قد توليا تزيين العالم بالأقمار، بعضها من صنعه والباقي من صنعها ، والجملتان الفرعيتان : " قوافل الأقمار .. " و" ما تبقي .. " يقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ فهما خبريتان اسميتان ؛ لذلك وصل بينهما بالواو

ثم ذكرت مظهرًا آخر من مظاهر هذا الحب الذي تتحدى به هي ومحبوبها العالم ، وأنه من أشكال تميز هذه العلاقة أنهما ابتكرا رفع الشيلان وضم الحبيب لخصر محبوبته ، فساق نزار هذا المعنى في جملتين موصولتين لوقوعهما بين الكمالين ، كما أنه وصل بين الجملة الكبرى وسابقتها لنفس السبب ؛ لأنهما تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال حيث إن الجملتين خبريتان .

من فضلنا من بعض أفضالنا   أنا اخترعنا عالمَ الحُلم

وفي النهاية اختتمت حديثها ببيان الكيفية التي تتم بها هذه الأحداث الغريبة ، فجاءت بجملة مفصولة عن سابقتها ، لأنها أيضًا من نوع الاستئناف ، فهي إجابة عن سؤال طرحته الجمل السابقة ، وكأن سائلا سألها : كيف يتم ذلك ؟ وكيف تصلين بخيالك إلى هذا الحد ؟ فجاءت الإجابة أنهما يصنعان ذلك لنعمة أنعم الله بها عليهما وهي نعمة الحلم ، وبذلك لخص الشاعر على لسان محبوبته القضية كلها ، فجاءت الجملة الأخيرة مفصولة عن سابقتها .

* شال الشيء شولا وشولانا : ارتفع

في المقهى ص ٣٦

في جواري اتخذت مقعدَها   كوعاءِ الوردِ في اطمئنانها
وكتــاب ضـارعٌ في يدهــا   يحصدُ الفضــلةَ من إيمانها

هنا بدأ قصيدته كما هو المعتاد والشائع بمعنى جديد مفصول عما سبقه ، وهي جملة فعلية قدم فيها الجار والمجرور ليخصص به المعنى ويمهد للقارئ أن مجلسها كان بجواره وهذا هو ما يهمه في الموضوع وهذا هو السر في انجذابه إليها ، ثــم أتــى بجملــة " كتــاب ضارع .. " موصولة بسابقتها بالواو ، وهي واو الحال ، والحال هنا جملة اسمية يجــوز فيه الاقتران بالواو أو عدم الاقتران ، وهو هنا آثر أن يقرنها بهــا ، كما نلاحظ أن جملة " يحصد ... " جاءت مفصولة ؛ لأنها خبر للمبتدأ " كتاب " ، بينما " ضارع "، و" في يدها " صفات له ، والخبر من العناصر اللغوية التي تأتي مفصولة عن المبتدأ على الأصل .

يثبُ الفنجانُ من لهفتهِ   في يدي شوقًا إلى فنجانِها

من الملاحظ هنا أنه فصل جملة " يثب الفنجان .. " عما سبقها وكان حقــه أن يصــلها بالواو للجامع العقلي الذي يجمع بينهما ، فالحديث هنا ممتد حول تــأثره بهــا ورد فعلــه المباشر تجاه جمالها ، كما أن الجملتين تقعان بين الكمــالين ، كمــال الاتصــال وكمــال الانفصــال ، فالاثنتان خبريتان فعليتان ، فكان حقه أن يصل ، لكنه فضّل الفصل ربما لعدم كسر التفعيلة .

آه من قبّعةِ الشمسِ التي   يلهثُ الصيفُ على خيطانِها

ثم انتقل إلى معنى جديد بينه وبين السابق كمال الانفصال ، توجع وتعجب من جمــال القبعة التي ترتديها ، وذكر أن الصيف يلهث فوق خيطانها ، لذلك جــاء بهــذا المعنــى مفصولا عن سابقه .

وجملة " يلهث الصيف " جاءت مفصولة على الأصل لأنها صلة الموصول فــلا توصــل بالاسم الموصول بالواو .

جولةُ الضوءِ على ركبتها   زلزلت روحيَ من أركانِها

ثم تحدث بعد قبعة الشمس عن ركبتها فقال إن مداعبة الشمس لهذه الركبة هزت روحه كأنها الزلزال ، والمعنى هنا ممتد ، فالشخصية التي تدور حولها كل هذه الأوصاف واحدة

، وبالتالي فالجملتان تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فكان حقهما أن توصلا لا أن تفصلا هكذا ، ربما وصل هنا لغرض عروضي ، وجملة " زلـزات روحـي .. " جملة خبر جاءت مفصولة على الأصل .

هي من فنجانِـها شاربةٌ   وأنا أشـربُ من أجفانِها

ثم عاود الحديث عنها نفسها بعد أن تحدث عن قبعتها وركبتها ، بدأ الحديث عنها من جديد بجملة فصلها عن سابقتها ، وهو محق في الفصل هنا لتمام الانفصال الجزئي بين المعنيين ، ذكر أنها تشرب في فنجانها . ثم أتبع هذه الجملة بجملة أخرى : أنه بينما كانت هي تشرب في فنجانها كان هو يشرب من جفونها ، والعلاقة واضحة بين الجملتين ، فهما تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فهما خبريتان اسميتان ، لذا جاء الوصل بينهما بالواو .

قصة العينين تستعبدني   من رأى الأنجمَ في طوفانها؟

استرسل في وصف الأجفان بجملة مفصولة لتمام الانفصال بينها وبين سابقتها ، فذكر أن عينيها تستعبدانه ، ثم بدأ في ذكر تفاصيل الصورة في شكل استفهام تقريري جاء منفصلا بالطبع عما سبقه من كلام لكمال الانفصال بينهما لاختلافهما خبرًا وإنشاءً ، قرر في هذا الاستفهام أن حدقة عينها في دروانها مثل النجوم في طوفانها .

كلما حدقت فيها ضحكت   وتعرى الثلجُ في أسنانها

ثم انتقل بالحديث إلى الأسنان فذكر أنها بيضاء مثل الثلج ، جاء بهذا المعنى في صورة جملة شرطية ، والجملة الشرطية خبرية فصل بينهـا وبـين الاستفهامية السابقة ، وجملة " ضحكت " جواب الشرط جاءت مفصولة على الأصل ، وجاء بجملة " تَعرى الثلج " موصولة للتشريك بين جواب الشرط وما بعده على الأصل .

شاركيني قهوةَ الصبح .. ولا   تدفني نفسَك في أشجانها

ثم توجه بحديثه إليها في أمر يتمنى به أن تشاركه قهوة الصبح ، ونهي يحمل إليها تمنيه ألا تدفن نفسها في الأحزان ، وكما هو واضح فالأمر هنا بعد الإخبار في الجملة

السابقة ؛ لذلك جاء مفصولا عنه ، والنهي بعد الأمر ، وهما يقعان بين الكمالين ؛ حيث يشتركان من حيث كونهما جملتين إنشائيتين ، لذلك جاءت الثانية موصولة بالأولى .

إنني جارُكِ يا سيدتي والرُبى تسأل عن جيرانها

ثم واصل مخاطبتها ولكن بجملة خبرية فصلها عن سابقتها وهو محق في ذلك لكمال الانفصال بينهما ، حيث إن الأولى إنشائية والثانية خبرية . وأتبع هذه الجملة الخبرية بجملة خبرية أخرى موصولة بها والجملتان تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال من حيث كونهما خبريتين ، لذلك وجب الوصل بينهما .

من أنا ؟ خلّي السوالاتِ . أنا لوحةٌ تبحث عن ألوانِها

ثم بدأ الكلام بجملة جديدة مفصولة عن سابقتها ، والفصل هنا يبدو لأول وهلة لكمال الانفصال ؛ حيث تختلف هذه الجملة عن سابقتها من حيث الإنشاء والخبر ، لكن يلاحظ أن سبب الفصل هنا ليس كمال الانفصال ، بل كمال الاتصال ، فالجملة الثانية من نوع جمل الاستئناف ، فهي تأتي إجابة عن سؤال مقدر استدعاه السياق السابق ، فهو ما زال يفاتحها في الكلام ويتعرف عليها وينصحها أن تترك الحزن ، فمن الطبيعي أن تسأله : من أنت ؟ فيكرر هنا السؤال متعجبًا لأنه يرى معنى لمعرفة اسمه فينصحها أن تترك الأسئلة ، إذن فقد سألته .. ، ثم بعد الأمر في " خلي السؤالات " أجابها بجملة خبرية ، ومن الطبيعي أن تكون مفصولة عن سابقتها لكمال الانفصال بين السؤال والإجابة .

موعدًا سيدتي . وابتسمت وأشارت لي إلى عنوانها
وتطلعتُ فلم ألمح سوى طبعة الحمرةِ في فنجانها

ذكر هنا معنى جديدًا بأنه طلب منها موعدًا ، والتقدير كما هو واضح : أعط لي موعدًا ، وهذا المعنى الجديد استوجب أن يكون مفصولا عن سابقه ، ثم جاء برد فعلها على هذا المطلب بجملة فعلية موصولة بسابقتها ، وكان من الأجمل أن يصلها بالفاء لتدل على سرعة رد الفعل وفورية الإجابة أو أن يفصلها لكمال الانفصال ، ووصل بين ابتسمت وأشارت للجامع العقلي بينهما ولاتفاقهما في الإسناد ، ثم جاء بعد ذلك بجملة فعلية موصولة من ناحية المعنى بالجملة السابقة موعدًا سيدتي ، وكأن الكلام :

قلت لها : أعطيلي موعدًا سيدتي ، ثم يأتي رد فعلها على هذا المطلب ، ثم يستأنف حديثه هو بجملة "تطلعت .. " والجملتان يقعان بين الكمالين ؛ لذلك وصلهما بالواو .

اسمها ص ٣٨

اسمها في فمي .. بكاء النوافير رحيل الشذا .. حقول الشقيق
حزمة من توجع الرصد .. رف من سنونو يهم بالتحليق

هنا بدأ قصيدته الجديدة بجملة اسمية مفصولة عما سبقها بمبتدأ ثم بالعديد من الأخبار ، والأخبار هنا تأتي مفصولة عن سبقتها ، فهو هنا يذكر المبتدأ ، وهو " اسمها " ثم يأتي بعده بشبه جملة كأنها اعتراضية للاحتراس ، فاسمها ليس على الإطلاق ولا في كل حين يوصف بهذه الأوصاف ، ولكن شرط أن ينطق به ، عندئذٍ تتحقق فيه هذه الصفات ، وربما تلك هي المرة الأولى التي يصل فيها بالجملة أو بشبه الجملة الاعتراضية ـ ثم يأتي بالخبر الأول " بكاء النوافير " ، فالخبر الثاني " رحيل الشذا " ، فالخبر الثالث " حقول الشقيق " ، فالخبر الرابع " حزمة من توجع الرصد " ، فالخبر الخامس والأخير " رف من سنونو يهم بالتحليق " نلاحظ أنه يأتي بالأخبار مفصولة على الأصل لانسجامها وعدم تعارضها ، وربما لجأ إلى الفصل لإرادة التكثيف .

لكن من الملاحظ أن هذه الأخبار لا تتناسب مع الاحتراس الذي ذكره في بداية حديثه ، حيث نجدها تدرك بحواس مختلفة ، رغم أنه اشترط فيها أن تدرك بحاسة السمع ؛ حيث يذكر أن هذا الجمال مرهون بالنطق بالاسم ، وما يناسب أن يخبر عنه بكاء النوافير ، وحزمة من توجع الرصد ، بينما بقية الأخبار تدرك بحاسة البصر أو الشم ، وربما كان في تداخل هذه الحواس شيء من الغموض الذي أراد أن يضفيه على اسمها .

كنهور الفيروز يهدر في روحي وينساب في شعوري العميق

واصل هذا التكثيف بإسقاط الواو بين الأخبار فذكر أن اسمها كنهور الفيروز الذي يهدر في روحه ، وهو خبر سادس للمبتدأ " اسمها " وجاء بجملة " ينساب .. " موصولة بـ " يهدر " لإرادة إشراكهما في المحل الإعرابي ، ولأن الجملتين تقعان بين الكمالين ، كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فهما خبريتان فعليتان والفعل مضارع فيهما والفاعل واحد ،

ذلك ما يستدعي الوصل بينهما . والجملتان كما هو واضح حالان لا تعارض بينهما فكان من حقه الفصل ، ربما آثر الشكل هنا على المعنى .

كلهاثِ الكروم كالنشوةِ الشقراءِ   غامت على فـــم الإبريـــق

ثم يأتي بخبر آخر ، وهو جار ومجرور أيضًا " كلهاث الكروم " ولا يدري القـارئ مـا معنى لهاث الكروم ، وإن كان للكروم لهاث فلماذا يلهث ؟ فهو تعبير غامض لا يسـاعد على تقريب الصورة ، بل ربما يساعد على تغريبها ، ويأتي بعده بخبر جديد مفصول عنه لإرادة التكثيف كما قلنا وإعطاء جرعة مركزة من المشاعر والأحاسيس تجاه الصـوت ، فيخبر عنه هنا بأنه كالنشوة الشقراء ، وربما أراد هنا أن يجسد النشوة ويجعل لها لونًـا ، ولكن السؤال لماذا النشوة الشقراء ؟ لم لا تكون صفراء أو سوداء أو خضـراء ؟ وجـاء بجملة " غامت .." مفصولة على الأصل لأنها حال ، وهنا آثر أن يأتي به مقترنًا بالواو

كمرور الطيور مبتلة الريش   على كل منحنى ومضيق

ذكر بعد ذلك خبرًا آخر لاسمها في فمه ، وهو " كمرور الطيور مبتلة الريش " ونلاحظ أنها في الديوان " كمرور العطور " وهو خطأ مطبعي ، وأن الصواب ما ذُكِر ، ورغم أن الصورة جميلة لكنها أيضًا تصبح مجرد صورة جوفاء إذا ما أخبر بها عن اسمها ؛ إذ لا علاقة بين المشبه " اسمها " والمشبه به " مرور الطيور المبتلة " .

كحرير النهدِ المهزهز .. فيه   علّـق الله قطـرةً من عقيق

وخبر آخر يحمل صورة جوفاء لا معنى لها إذا ما أُخبِر بها عن اسمها ، وهي أنـه " كحرير النهد المهزهز " فلا توجد علاقة بين اسمها وبين حرير النهد المهزهز ، اللهـم إلا إذا قصد النعومة ، ثم وصف هذا النهد بأن الله علق فيه قطرة من عقيـق ، وهـو يريـد بالطبع الحلمة . فاسمها يشبه لديه نعومة النهد بحلمته التي تشبه العقيق ، والفصـل هنـا أيضًا على الأصل ، وجملة " فيه علق .. " جملة حال ، وهي جملة فعلية فعلهـا مـاضٍ يجوز فيها أن تقترن بالواو أو لا تقترن ، وهنا آثر أن يأتي بها غير مقترنة بالواو .

كقطيع من المواويل حطّت   في ذرى موطني الأنيق الأنيق

وخبـــر آخـــر جاء أيضًا مفصولا ، وهو أن اسمها " كقطيع من المواويل حطت .. " ، وتلـــك صورة كسابقتها جوفاء لا معنى لها إذا ما أخبر بها عن الاسم ، ولم اختار الفعل " حـــطّ " ليصف به المواويل ، فهو صالح لوصف القطيع ، ولكن ليس قطيع المواويل ، بل الطيور ، وجمع الطيور ليس قطيعًا ، بل سربًا ، فالتعبير بهذا الفعل غير موفق بالمرة .

اسمُها .. ركضةُ النبيذِ بأعصابي   وزحفُ السرور طيِّ عروقي

ومـــن جديـــد كرر المبتدأ الذي هو " اسمها " ، وأتى بالخبر " ركضة النبيذ .. " وذكر بعـــده خبـــرًا آخر وصل بينهما بالواو للتعارض في المعنى ، وذلك أيضًا على الأصل ، وربما لأن الشكل قد أغراه بالوصل .

شهي . كالمزارع الخُضْر. إن مرّ   كنيسانٍ . كالـــربيع الوريق°

ثـــم بدأ في سرد أخبار أخرى عن اسمها ، فذكر أنه شهي ، ثم أنه كالمزارع الخضر ، ثـــم كنيسان الذي يقابل شهر إبريل في الشهور السريانية التي تستخدم في بلاد الشام ، ثم كالـــربيع ، وهو وإن كان قد فصل بين هذه الأخبار لإرادة التكثيف ، ولأنها منسجمة ولا تتعارض ، فمن الملاحظ أن الفصل بين نيسان والربيع لا للتكثيف ، ولكن لأن بين اللفظين كمال الاتصال فإبريل هو فصل الربيع ، فالثانية كأنها بدل من الأولى ؛ لذا وجب الفصل ، والوريق صيغة مبالغة من الفعل أورق ، وهي صيغة نادرة .

أحرفٌ خمسةٌ كأوتار عودٍ   كترانيم معبـــدٍ إغريقـــي

ثـــم جـــاء بخبر جديد مفصول عن سابقه بأن اسمها أحرف خمسة ، ثم وصف هذه الأحـــرف بأنهـــا كأوتار عود ، وهو وصف جميل ومناسب للحروف الخمسة ، حيث إن أوتـــار العـــود خمسة ، ووصف آخر بأنها كترانيم معبد إغريقي ، وكان ينبغي هنا أيضًا الوصل بالواو ، للتعارض في المعنى بين هذه الصفات ، لكنه ربما أراد التكثيف ، وربما أراد استقامة التفعيلة ، ولكن التفعيلة كانت ستستقيم بالواو مع حذف كاف التشبيه : كأوتار عـــودٍ وتـــرانيم .. والتشبيه هنا أيضًا موفق حيث إن حروف اسمها لها رنين ووقع على الأذن كوقع ترانيم المعبد .

° شجرة وريقة : وَرِقة أي كثيرة الورق، وهي صيغة نادرة

أحرفٌ خمسةٌ أشفّ من الضوءِ وأشهى من نكهة التطويق

ثـم عـاود الإخبار عن الاسم بأنه أحرف خمسة ، وبأنها أشف من الضوء ، ثم يذكر صفة أخرى ويصل ما بينهما لاشتراكهما في الموقع الإعرابي ، وهنا لم يرد التكثيف ، بل إن استقامة التفعيلة هي التي اضطرته إلى الوصل هنا والفصل هناك ، وربما أغراه الشكل ليـصل بينهما، فالتعبيران يقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال فالعبارتان من اسم تفضيل مجرد من ال والإضافة بعده المفضل عليه مسبوقًا بمن ، هذا الشكل المتماثل أغراه بالوصل .

اسمُكِ الحلوُ .. أيُّ دنيا تناغيني وتهـدي إلى النبوغ طريقي !

وفي النهاية ذكر لها أن اسمها هو السبيل إلى الطموح وإلى النبوغ ، وذلك معنى جديد فصله عن سابقه لكمال الانفصال بينهما، وجملة " تناغيني " وصف للدنيا ، جاءت مفصولة عـنها علـى الأصل ، وجملة " تهدي .. " وصف آخر لها جاء به موصولا رغم أنه لا تعارض بين الوصفين يستدعي هذا الوصل ، ربما أغراه الشكل بذلك .

غرفتها ص ٤٠

في الحجرة الزرقاء .. أحيا أنا بعدك يا أختَ أصلّي الرياش(*)

بـدأ نزار قصيدته الجديدة بجملة مفصولة عما سبقها من كلام ، ومن الطبيعي أن يفعـل ذلـك لكمال الانفصال المعنوي بينهما ، ثم أتبع هذه الجملة الرئيسة بجملة " أصلي الـرياش " وهـي كما نرى حال جملة فعلية فعلها ماضٍ ، يجوز فيها أن تأتي مقترنة بما سبقها بالواو أو غير مقترنة ، وهنا آثر أن يأتي بها غير مقترنة .

وأمسحُ المهـدّ الـذي لفّـنا وفيه برعَمنا الحريرَ افتراش

ثم أتبع ذلك بجملة فعلية موصولة بما سبقها بالواو ، لأن الجملتين تقعان بين الكمالين ، كمـال الاتـصال وكمال الانفصال ، فالجملتان خبريتان فعليتان ، والفاعل فيهما واحد . وجملـة " لفنا " جملة صلة الموصول جاءت مفصولة عن الاسم الموصول على الأصل ، ووصل جملة " فيه برعمنا " للتشريك بينها وبين سابقتها في الموقع الإعرابي ، حيث إنها معطوفة على صلة الموصول ، والوصل جاء بينهما على الأصل .

* أصلي الرياش : المراد أدعو بالخير للأثاث (الذي جمعنا)

ليلات ذرذرنـا[*] تشاويقـنا فساح بالأطياب منا الفراش

لم يصل هنا لأنها ظرف ، والظرف المفرد لا يوصل بما قبله بالواو بل يأتي مفصولا عنه على الأصل ، وجملة " ذرذرنا تشاويقنا " في محل جر مضاف إليــه ، ووصل جملة " ساح ... " بما قبلها بالفاء ؛ ليدل بها على الاستجابة الفورية وسرعة رد الفعل .

وثديك الفَلْيُّ .. كومٌ سنــا يغمى على البياض منه القماش

وهــنا أيضًا يأتي بجملة " ثديك الفلي .. " موصولة لأنها تشترك مع جملة المضاف إليه " ذرذرنا تشاويقنا " في محل جر ، والمعنى ليلة أن ذرذرنا تشاويقنا ، وأن كان ثديك الفلي كوم سنا " ، والوصل بينهما يأتي على الأصل ، وهذه الجملة اسمية من مبتدأ وخبر مفرد ، أتــبعه بخبر آخر جملة ، وهي جملة " يغمى ... القماش " وهو هنا فصل بين الخبرين على الأصل لعدم التعارض بينهما ، ونلاحظ أن الخبر الثاني جملة فعلية فعلها مضارع ، والرابط فيها هو ضمير الجز الهاء في " منه " .

شقراء .. لا أعدمها لثغةً يعيا بها ثغرك عند النقاش

ثــم ناداهــا ــ بــأداة نداء محذوفة للقرب من القلب ــ بجملة جديدة مفصولة عن سابقتها لكمــال الانفــصال بينهما للاختلاف في الإسناد ، ثم أتبعها بجملة تعجبية تعجب بها من صــوتها واللثغة التي يسعد بها ، والجملة الثانية في حكم الخبرية لفظًا والإنشائية معنى ، وإن اختلف نوع الإنشاء فالجملتان تصبحان في حكم الخبرية والإنشائية ، وبالتالي فبينهما كمال الانفصال ، لذلك وجب الفصل وعدم الوصل .

ونلاحــظ أن جملــة " يعــيا بها ثغرك " صفة للثغة وهي جملة فعلية جاءت مفصولة عن الموصوف على الأصل .

شقراء هل أحيا على صورةٍ ؟ ومن على الألوان والظل عاش ؟

وهــنا ناداهــا مرة أخرى بجملة مفصولة للمعنى الجديد الذي يحمله النداء هذه المرة ، بعدها استفهم مستنكرًا لأنها لا تسمح له باللقاء وبرؤيتها رؤية العين ، فقال لها : هل أحيا على صورة ؟ وبعد هذا الاستفهام جاء باستفهام آخر الغرض منه النفي بأنه لا أحد يتحمل

---

* ذرذر : يريد بذر أو نثر ، والفعل لم يرد في المعاجم التي لجأت إليها .

أن يعيش على الألوان والظل ، بل لا بد من اللقاء بين الحبيبين ، فوصل بين الاستفهامين لوقوع الجملتين بين الكمالين ، كمال الاتصال وكمال الانفصال ، لاتفاقهما في الإسناد .

منديلك الخمـــريُّ .. أحيــا بـــه   ففيه من طيبك بعض الرشاش
وهاهنا رسـالةٌ .. نترك الغالي بها   أخفـــيــــــــه عن كـــل واش

انـــتقل نـــزار هـــنا إلى معنى جديد منفصل عن سابقه ، فما بينه وبين سابقه كمال الانفــصال ؛ لـــذلك فصل بين المعنيين ، ثم أتبع ذلك بمعنى موصول بسابقه حيث وقعت الجملـــتان بـــين الكمالين ، كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فالجملتان خبريتان ، كما أن بيـــنهما علاقـــة معنوية أو ما يمكن أن يطلق عليه بالجامع العقلي حيث تحدث في الجملة الثانـــية عـــن رسالة المحبوبة ، وفي الأولى عن منديلها ، وكلها كما نرى من مفرداتها ، وذلـــك مـــا ربط الجملتين ، وذلك ما استدعى الوصل بينهما بالواو . وجملة أحيا به خبر للمبتدأ ؛ لذا جاءت مفصولة عنه على الأصل، وربط هذه الجملة بجملة : " فيـــــــه من طيـــبك بعـــض الرشـــاش " ، ربط بينهما بالفاء التي تعطي هنا معنى التعليل ، فالتقدير : مـــنديلك الخمـــري أحيا به ؛ لأن فيه من طيبك ... ، وجملة " نترك الغالي .. أخفيه " في محل رفع صفة لـــ رسالة ، جاءت مفصولة على الأصل بين النعت والمنعوت ، ويلاحظ أن جملة " أخفيه " خبر للمبتدأ جاء مفصولا عنه أيضًا على الأصل .

أعزُّ ما خلّـفتِ لي خصلةٌ   حبيبةٌ تهتزُّ فوق الفـــراشْ
تظلُّ إما جئتُ ألثـــمها   تهفو إلى منبتها في ارتعاش

وهـــنا نـــسج على نفس المنوال وواصل الحديث عن مفردات المحبوبة ، فذكر هنا بعد مـــنديلها ورسالتها ، ذكر هنا خصلة الشعر ، فكان يجب أن يصل لما بين هذه الجمل من الجامع العقلي ، لكنه هنا فصل .

ويلاحَـظ أنـــه وصف الخصلة بثلاث صفات ، الأولى مفردة وهي " حبيبة " والثانية جملة فعلية ، هي : " تهتز .. " ، والثالثة جملة فعلية ، هي : " تظلّ .. تهفو" ونلاحظ أنه لم يصل بين هذه الصفات رغم اشتراكهما في الموقع الإعرابي ، بل فصل بينها واعتبرها صفات مستقلة وذلك على الأصل ؛ لأنه لا تعارض بينها في المعنى .

شقراء .. يا فرحة عشريننا ونكهة الزُّق(*) .. وهَزَج(*) الفراش

ثــم أتــبع هــذه الــصفات للخصلة بجملة منفصلة لأن الجملتين بينهما كمال الانفصال ، للاخــتلاف فــيما بينهما في الإسناد ، حيث إن الأولى خبرية والثانية إنشائية نداء ، فهو خاطــب المحبوبة بـــ " يا شقراء " وحذف الأداة للقرب من القلب ، ثم أتبعها بنداء آخر ، لكــنه لــم يــصل بينهما ، لأن الثاني كأنه توكيد لفظي للأول أو بدل منه ؛ فبينهما كمال الاتــصال ، كما في قولنا : يا محمد يا بني ، فـــ " بني " في المعنى تساوي " محمدًا " ؛ لــذلك جاءت مفصولة ، وذلك ما حدث هنا ، لكنه بعد ذلك بدأ يفصل بالواو للتشريك في الموقع الإعرابي ، ولاتفاقهما في النسق ، حيث إن كلا منهما منادى مضاف إلى معرفة .

شقراء .. يا يومًا على المنحنى طاش(*) به ثغري وثغرك طاشْ

وبنفس الطريقة السابقة بدأ مناداتها من جديد بـــ : شقراء ، ثم أتبعها بنداء آخر مفصول عــنه ؛ حــيث يقع منه موقع التوكيد أو البدلْ ، وجملة " طاش به ثغري " جملة فعلية في محل نصب صفة لليوم ؛ لذلك جاءت مفصولة عنها ، ثم أتبعها بجملة أخرى موصولة بها للتــشريك فـــي الموقـــع الإعرابي من ناحية ، ولأنهما تقعان من ناحية أخرى بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ حيث إن الجملتين تتفقان خبرًا ، فالجملتان خبريتان فعليتان ، كما أن بينهما جامع عقلي يستدعي الوصل .

نمشي فيندى العشب من تحـ تنا وفوقنا للياسمين إعتراش
ونشربُ الليلَ صدى ميجنـا وصـوتَ فـلاّحٍ .. وعَـوْدَ مواش

ثــم بــدأ في اجترار ذكرياته معها بمعنى جديد فصله عن سابقه لما بينهما من كمال الانفصال ، فيقول : " نمشي " ، وأراد بالقطع " كنا نمشي " ووصل بعدها الكلام بفعل آخر بالفـــاء الدالة على السرعة ، ثم بعد ذلك أتى بجملة أخرى " نشرب .. " والمـــراد أيضـــًا " كنا نشرب " تقع مع سابقتها بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، حيث إن كليهما جملة خبـــرية فعلـــية فعلهـــا مـــضارع الفاعل فيهما واحد ؛ كل ذلك استوجب الوصل بينهما ، والوصـــل بـــين صدى الميجنا وصوت الفلاح وعود المواشي من قبيل عطف المفردات للتشريك في الموقع الإعرابي .

* الزّق : بالضم الخمر والجمع زقة محركة
* الهزج الخفة والطرب جمعها أهزاج
* طاش : اضطرب وانحرف

قولي .. ألا يغريكِ لونُ الدُنـا بالعَوْدِ .. فالطير أتت للعشاش

ثم أتى هنا بما يمكن أن نطلق عليه جواب النداء ، ومن الطبيعي أن يأتي به مفصولا ، فبعد النداء يأتي الكلام الموجه إلى المنادى مفصولاً ، حيث خاطبها بأسلوب أمر : " قولي " أتبعه بأسلوب إنشائي أيضًا ، ولكن من نوع الاستفهام ، إذن فما بينهما كمال الانفصال ، للاخـتلاف فـي نوعية الإنشاء ، لذلك فصل بين الأسلوبين ، ثم جاء بجملة " الطير أتت للعشاش " موصولة بسابقتها بالفاء التي تعبر هنا عن التعليل .

زيتية العينين ص ٤٢

زيتية العينين .. لا تغلقي يسلم هذا الشفقُ الفستقي

بـدأ نـزار قـصيدته هنا بنداء محبوبته بلا أداة لقربها من قلبه ، وجاءت الجملة هنا مفصولة عن سابقتها لأنه بدأ بها كلامًا جديدًا بينه وبين سابقه كمال الانفصال ، ثم أتى بعد النداء بأسلوب إنشائي نهي ، فكأنهما إنشائي وخبري ، وبالتالي وجب الفصل بينهما لكمال الانفـصال ، ثم بعد ذلك جاء بجملة خبرية لفظًا إنشائية معنى للدعاء ، ففصل بينهما لتمام الانفصال بينهما للاختلاف في الإسناد .

رحلتنا في نصف فيروزة أغرقت الدنيا ولم تغرَقِ

ثـم جـاء بعد ذلك بمعنى مستقل جزئيًا عن سابقه ، حيث ذكر أن رحلته في الحديث والوصـف ستكون في نصف فيروزة ، أراد بالقطع عينها التي تبدو مثل نصف فيروزة ، فبـين هـذه الجملة وسابقتها كمال الانفصال ، لذلك آثر الفصل ، ثم أتى بجملة " أغرقت الدنـيا " وصفًا لـ " فيروزة " في محل جر ، وهي كما هو واضح جملة فعلية تأتي على الأصـل مفـصولة عن الموصوف إلا إذا وصلت بالواو للتوكيد ، وهذه النوعية من جمل الوصـف لـم نجـد لها أثرًا لديه حتى الآن ، ثم أتبعها بجملة أخرى تشاركها في الموقع الإعرابي ، وكذلك بينهما جامع عقلي وهو علاقة التضاد ، لذا وصل بينهما بالواو .

في أبدٍ يبـدأ ولا ينتهي في ألف دنيا بعد لم تُخلَقِ
في جزرٍ تبحث عن نفسها ومطلَقٍ يولَـد من مطلَقِ
وتنتهي الدنيـا ولا ينتهي تشرُّدي في غابة الفستقِ

ثـم بـدأ معنى جديدًا استوحاه من منظر عينيها الفيروزي ، وهي أنها تشبه أيضًا في اخضرارها الفستق ، ذكر أنه تشرد في تلك الغابة من الفستق والتي تشبه عنده الأبد الذي

لا ينتهـــي ، وألف دنيا لم تخلق بعد ، والمطلق اللانهائي ، تشرد في هذه العيون الي تشبه الجزر الخرافية والمطلق الذي لا نهاية له ، كل هذه معانٍ جديدة بدأها مفصولة عن الكلام السابق لكمال الانفصال ، وهي كما نرى معانٍ متداخلة فيها تقديم وتأخير ، حيث تبدأ من حـــيث تنتهي بجملة : تشردي في غابة الفستق ، ثم أتى بالجار والمجرور في أبدٍ .. ، في ألـــف دنيا .. ، في جزرٍ .. كل هذه العبارات كأنها بدل من غابة الفستق أتى بها الشاعر مفصولة على الأصل حيث لا تعارض بينها ، وربما أراد بالفصل هنا التكثيف .

ويلاحَظ أن الجمل يبدأ .. ، لم تخلق .. ، تبحث عن نفسها ، يولد .. كل هذه الجمل جاءت مفـــصولة علـــى الأصـــل لأنها صفات ، والأصل في جملة الصفة أن تأتي مفصولة عن الموصوف .

ويلاحَـــظ كـــذلك أنه أخطأ في الوصل بين يبدأ ولا ينتهي ، وكذلك بين يولد .. ، وتنتهي الدنيا لأن الأوليين صفتان لـــ أبد ، ولا تعارض بينهما يستلزم الوصل بالواو ، والثانيتان وصف لـــ مطلق ، ولا تعارض أيضًا بينهما يستلزم الوصل .

ووصل بين مطلق وما سبقها على الأصل ؛ لأنهما بين اسمين مجرورين ، ووصل كذلك بالواو بين تنتهي الدنيا ولا ينتهي للجامع العقلي وعلاقة التقابل .

قميصُكِ الأخضرُ.. من يا تُرى باعكِ هذا اللون . قولي . اصدقي
أمن ضفاف السين خيطـانه واللـــون من دانوبــــه الأزرقِ ؟

ثم بدأ حديثه عن قميصها بمعنى جديد منفصل جزئيًا عن سابقـــه ، لذلك جـــاء بجملـــة " قميـــصك ... " مفـــصولة عما سبقها ، وهي كما نرى خبر لمبتدأ محذوف تقديره " هو قميصك الأخضر" .

ثم أتبع هذه الجملة بجملة أخرى بينها وبين سابقتها كمال الانفصال ؛ لأن الثانية إنشائية (اســـتفهام) بينما ما قبلها خبرية ، ثم جاء بعد الاستفهام بأمر ، وهو أيضًا من الإنشاء إلا أنهمـــا مختلفان في النوع ، فكأن بينهما كمال الانفصال ؛ لذلك جاءت الثانية مفصولة عن الأولى .

ثم أتبع هذا الأمر بأمر آخر ، وهما من ناحية الشكل يتفقان إنشاءً ، وعلى هذا كان يجب الوصل بالواو إلا أنه لم يصل ؛ وذلك لأن الثانية كأنها توكيد لفظي للأولى ، فقوله : قولي اصدقي ، كأنه قال : قولي قولي الصدق ، فبين الجملتين في الواقع كمال الاتصال .

ثــم عاود التساؤل باستفهام بالهمزة فصله عما قبله ، وهو محق في هذا الفصل ؛ لما بين الجملتــين مــن كمال الانفصال ، ووصل بالواو بين جملة الاستفهام وجملة " اللون ... " لإرادة إشراكهما في الموقع الإعرابي ، حيث إنهما ابتدائيتان لا محل لهما من الإعراب ، وكذلك لوقوعهما من ناحية الشكل بين كمال الاتصال وكمال الانفصال .

أم من صغير العشب لملَمتِه   في سلةٍ بيضاءَ من زنبق

وصــل بـــ " أم " هنا ؛ لأنه استفهام بالهمزة ، وأم تفيد التخيير ، وهي الوحيدة من أدوات العطــف التي تصلح لهذه الوظيفة ، ونلاحظ أن كثرة العطف هنا يدل على الحيرة والاضطراب والانبهار بجمال هذا الثوب وألوانه .

بحيرةٌ خضراءُ في شطّــها   نامت صبـايا النور لم تتّقي

تــرك الحــديث عن ثوبها وانبهاره بها ليعود بنا إلى الحديث مرة أخرى عن عينها ، فقــال إنهــا " بحيرة خضراء .. " وهي كما نرى خبر لمبتدأ محذوف ، والتقدير : " هي بحيــرة خضراء " أو " هذه بحيرة خضراء " . وذلك كما نرى معنى جديد استحق منه أن يأتي مفصولا عما سبقه لما بينهما من كمال الانفصال ، ثم وصف البحيرة بجملة فعلية قدَّم فيها شبه الجملة " في شطها " لتخصيص المعنى ، وليؤخِّر " صبايا النور " حتى يتسنى له أن يــصف حالهم بجملة " لم تتقي " أي لم تخجل أو تتوارى وتستحي، ونلاحظ أن جملة الصفة جاءت مفصولة عن الموصوف على الأصل .

وجملة " لم تتقي " جملة حال ، وهي جملة فعلية فعلها مضارع منفي ، يجوز فيها أن تتــصل بــصاحبها بالواو أو تتجرد منها ، ونزار يفضل هنا مجيئها متجردة من الواو ، والفعل " تتقي " مجزوم بحذف النون ؛ لأن صاحب الحال هم صبايا النور .

كأنمـا عينُكِ وســط الضيـــا   صفصافةٌ تحت الضــحى الزنبقي
عريشــةٌ كسلـى على سفحنا   عنقـودهــا بالشمــس لم يحـرَقِ

هنا صرح بالعين مباشرة دون اللجوء إلى الإضمار كما في السابق ، فالجملتان بينهما كمــال الانفصال ؛ لذلك جاءت مفصولة عما سبقها ، ثم بعد ذلك ذكر العديد من الأخبار منفصلة ، فخبر المبتدأ " عينك " صفصافة ، والخبر الثاني عريشة ، وذلك فيما أرى يدخل في باب التعديد وفصل بينهما أيضًا على الأصل لأنه لا تعارض في المعنى .

ونلاحـظ أن جملــة " عنقودها ... " صفة للعريشة ، وهي صفة ثانية جاء بها مفصولة على الأصل ؛ لأنه لا تعارض بين الصفتين يستوجب الوصل .

شبـاكيَّ الصغيرُ يُفضي إلى فسقيةٍ .. يُفضي إلى المشرقِ
إلـى نوافيـــر رمـــاديةٍ تبكـي بصـــوت أزرقٍ أزرقِ
يفضي إلى لا حيث .. شباكنا يفضـي إلى لا منتهـى شيقِ

ومن جديد بدأ معنى جديدًا ففصل لكمال الانفصال ، ونلاحظ أنه قصد بالشباك هنا فيما أرى عيـنه فهو ، فهو يفضي إلى فسقية أي ينظر إلى عينيها التي تشبه الفسقية ، وفجاء بالمبـتدأ " شباكي " ثم أتبعه بأكثر من خبر ، كنوع من التعديد ، فالمبتدأ المخبر عنه هو " شـباكي " ، أخبـر عنه بثلاث جمل : الأولى " يُفضي إلى فسقيةٍ "، والثانية " يُفضي إلى المـشرِقِ" ، والثالثة " يُفضي إلى لا حيث " ، ثم كرره في المرة الرابعة كأنه توكيد لفظي في قوله " شباكُنا يُفضي إلى لا منتهى شيِّقِ " ، والفصل بين الأخبار جاء هنا على الأصل لعدم التعارض بينها ، ولنا على هذه الطريقة بعض الملحوظات :

ـــ أنــه فصل بين " إلى المشرق " و" إلى نوافير رمادية " رغم اشتراكهـما في الموقع الإعـرابـي وهـو التعلـق بالفعـل " يفضي " ، لكن الفصل بينهما أعطانا إحساسًا بأن النوافيـر الرمادية هي ذاتها المشرق ، ربما لأنها خصوصية من خصوصيات المشرق ، وانتقلت منه إلى الأندلس وإلى أوربا .

ـــ فصل الجملة الأخيرة " شباكنا يفضي إلى لا منتهى شيق " لما بينها وبين سابقتها من كمال الاتصال ، حيث إنها تكون منها بمثابة التوكيد اللفظي ، فـ " لا حيث " هو ذاته من ناحية المعنى " لا منتهىً " ، وكأنه قال : شباكنا يفضي إلى لا حيث إلى لا حيث .

ـــ وجملــة " تبكي بصوت أزرق أزرق " صفة ثانية لـ " نوافير " جاءت مفصولة عن الـصفة الأولـى علـى الأصـل ؛ لأنهما لا تعارض بينهما ، وتلك هي القاعدة في تعدد الصفات .

من ألف عام وأنا مبحرٌ ولم أصل ولم يصل زورقي

هـنا فـصل لكمال الانفصال، وجملة " لم أصل " في محل نصب حال ، وصاحب الحال الضمير في اسم الفاعل مبحر ، وهي جملة فعليه فعلها مضارع منفي يجوز فيها أن تقترن

بالـــولو أو لا تقتـــرن بهـــا ، هو هنا جاء بها مقترنة بالواو ، وجملة " لم يصل زورقي " موصولة بجملة الحال للتشارك فيما بينهما في الموقع الإعرابي وللجامع العقلي بينهما .

أمضي على زمردٍ دافئٍ يرهقني .. فُديتَ يا مُرهِقي

ثـــم وصـــف العينين بالزمرد ، في معنى جديد فصله عن سابقه لما بينهما من كمال الانفــصال ، ذكــر فيه أنه يمر بعينيه فوق هذا الزمرد الدافي . وجملة " يرهقني " جملة فعلـــية صفة للزمرد في محل جر ، جاءت مفصولة عن الصفة الأولى رغم مشاركتها لها في الموقع الإعرابي ، لكن نزارًا فضل الفصل لعدم التعارض فيما بينهما في المعنى .

وجملـــة " فديت يا مرهقتي " خبرية لفظًا وإنشائية معنى للدعاء فبينها وبين سابقتها كمال الانفصال ، لذلك جاءت الثانية مفصولة عن الأولى .

وشوشةُ البحيراتِ مسموعةٌ من خلف خلف الهدب المطرقِ

المعنى جديد فاستلزم الفصل لكمال الانفصال بين المعنيين ، فهو استأنف وصفه للعينين فوصـــفهما هـــنا بأنهما مثل البحيرات ، وهو من فرط إحساسه بها كأنه يسمعها وشوشات الماء من خلف الرمش المرتخي .

قطراتٌ فيروزٍ على جبهتي منك ، على شعري ، على مفرقي

والمعنـــى هنا أيضًا جديد ؛ فمن فرط إحساسه بجمال العينين يذكر أنه بذرات الفيروز تتساقط مثل قطرات المياه عى جبهته وعلى شعره وعلى مفرقه ، وذلك معنى جديد أتى به مفـــصولا عـــن سابقه ، ثم فصل بين على شعري ، وعلى مفرقي وبين على جبهتي فيما أرى لإرادة التكثف والتهويل .

يا مطرَ العينين لا تنقطـــعْ أنا حنينُ الطـــيب للـــدورقِ

هنا بدأ معنى جديدًا استلزم الفصل ، وكمال الانفصال يأتي أيضًا من حيث إن الجملتين إحـــداهما خبـــرية وهي الأولى والأخرى إنشائية وهي الثانية ، ثم جاء بجملة " أنا حنين الطيب للدورق " مفصولة عن سابقتها لما بينهما من شبه كمال الاتصال ، فالثانية تأتي من قبيل الجمل الاستئنافية ، فهي كأنها إجابة عن سؤال طرحه الكلام السابق ، فعندما قال

لمطر العينين : لا تنقطع ! كأن سائلا سأله : لم لا ينقطع ؟ فكانت الإجابة : أنـا حنـين الطيب للدورق .

لا تنقطع ثانيةً .. إنني جوعُ الربى للأخضر المورقِ

ثم كرر النهي لا تنقطع ، فبين الجملتين كمال الاتصال ، فالثانية كأنها توكيـد لفظـي للأولي ؛ لذلك فصل ولم يصل ، وتكررت الطريقة نفسها هنا حيث جاء بجملة اسـتئنافية بينها وبين سابقتها شبه كمال الاتصال كأنها إجابة عن سؤال عن سبب طلبه عدم الانقطاع ، فكانت الإجابة : إنني جوع الربا للأخضر المورق .

يا مرفأ(*) الفيروز .. يا مُتعِبًا سفينتي . لا بد أن نلتقي

وفي النهاية نادى العينين بجملة مفصولة عن سابقتها لكمال الانفصال فيما بينهما ، ثـم تلا هذا النداء بنداء آخر للعين يبدو كأنه توكيد لفظي كما نقول : يا محمد يا ولدي ، فقـد قال : يا مرفأ الفيروزِ .. يا مُتعبًا سفينتي ؛ لذلك فصله ولم يصله ، ثم جاء الخبر الـذي ناداه من أجله بأنهما لا بد وأن يلتقيا ، وجاء بهذا الخبر بعد أسلوب النداء مفصولا .

<u>حبيبة وشتاء ص ٤٥</u>

وكان الوعد أن تأتي شتاءً لقد رحل الشتا .. ومضى الربيعُ

بدأ القصيدة هنا بالواو رغم أنها تحمل معنى مختلفًا عن سابقه ، أي أن بينهـا وبـين سابقتها كمال الانفصال ، فكان ذلك يستوجب الفصل ، لكنني لا أجد له مبررًا في لجوئـه إلى الواو إلا لتحقيق تفعيلة الوافر مفاعلتن : " وكان الوعْ //٥/٥/٥ وبعدها : د أن تـأتي //٥/٥/٥ ، شتاءن //٥/٥ ، وأتبع هذه الجملة بجملة أخرى مفصولة عنها ، والفصل هنـا موفق ؛ لأن الثانية أقرب ما تكون إلى جواب الشرط ، وجملة جواب الشرط تـأتي فـي الغالب مفصولة عن جملة الشرط ، وقد توصل بالفاء بشروط ، وما بـين فعـل الشـرط وجواب الشرط كمال اتصال كما بين المبتدأ والخبر أو الصفة والموصوف ؛ لذلك تـأتي مفصولة على الأصل . ثم وصل بالواو بين " رحل الشـتا " و" مضـى الربيـع "؛ لأن

(*) المرفا : مرسى السفن والجمع مرافئ ٥

الجملتين تقعان بين الكمالين : كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ حيث تتفقان من ناحية الإسناد ؛ فكلتاهما خبرية وفعلية فعلها ماضٍ .

وأقفرت الدروب . فلا حكايا   تطرّزها ولا ثوبٌ بديعُ
ولا شالٌ يشيل على ذرانا   ولا خبر .. ولا خبرٌ يشيع

وأتبع رحيل الشتاء ومضي الربيع بجملة ثالثة تقع أيضًا معهما بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ لأنها كلها خبرية وفعلية فعلها ماضٍ ، وهي جملة " أقفرت الدروب " فالجملتان الأوليان تظهران خيبة أمله بمرور هذه الفصول دون مجيء المحبوبة كما وعدت ، وفي الثالثة يبين الحالة التي أصبحت عليها الدنيا في الصيف بشكل مجمل في إقفار الدروب أي خلوها من الماء والزرع ، ويأتي بعد ذلك ببعض الجمل التي أراها تفصّل وتبين معنى إقفار الدروب ، فيذكر أن من مظاهر هذا الإقفار أنه لا حكايا ، ولا شال .. ولا خبر يشيع ، وربط هذه الجمل التفصيلية بالجملة الرئيسة قبلها بالفاء ، والفاء هنا لربط المفصل بالمجمل ، وخيرًا فعل حين ربط الفاء ؛ لأن الواو لم تكن لتصلح لما بين هذه الجمل والجملة الرئيسة من تمام الاتصال . ثم يربط بين هذه الجمل التفصيلية بالواو لأنها كلها تقع بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فهي جمل خبرية اسمية ، ونلاحظ أنه حذف الخبر في جملة " لا خبر .. " لبيان التشويق وذكره في الجملة التالية ، وهذا بعض التكنيك الذي يلجأ إليه أحيانًا في الحذف كما بينا في الفصل الثالث من الباب الأول من هذه الدراسة .

وهاجر كل عصفور صديقٍ   ومات الطيبُ وارتمت الجذوعُ

ومن مظاهر إقفار الدروب أيضًا هجرة العصافير وموت الطيب وارتماء الجذوع ، عبر عن هذه المعاني بثلاث جمل تربطها أنها بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فهي خبرية فعلية فعلها ماضٍ ؛ لذا وجب وصلها بالواو .

حبيبةُ .. قد تقضّى العامُ عنا   ولم يسعد بكِ الكوخُ الوديعُ

ثم بدأ من جديد يناديها بلا أداة لقربها من قلبه ، وجملة النداء إنشائية بينها وبين سابقتها كمال الانفصال ؛ لذلك جاءت مفصولة عنها ، وما بعد النداء يأتي دائمًا مفصولا عنه

للرابط المعنوي بينهما ، وأنهما لا تحتاجان إلى رابط لفظي يربطهما ، شأنه في ذلك شأن خبر المبتدأ وشأن جواب الشرط وجواب القسم .

وربط بين جملة " قد تقضى العام " وجملة " ولم يسعد .. " لأن الجملتين تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال لاتفاقهما في الإسناد ، فهما خبريتان فعليتان .

ففي بابي يرَى أيلولُ يبكي　　وفوق زجاج نافذتي دموعُ
ويسعل صدر موقدتي لهيبًا　　فيسخن في شراييني النجيع(*)
وتلتفت الستائر في حنين　　وتذهل لوحة ويجوع جوعُ

بدأ بعد ذلك ـ كما فعل من قبل في سرد مظاهر إقفال الدروب على مفردات الطبيعة من حوله وكل ذلك حزنًا على غيابها ـ بدأ في هذه الأبيات سرد مظاهر حزن الكوخ على غيابها ، فصل مظاهر هذه الصورة بأربع جمل بدأها بالفاء التي تربط المفصل بالمجمل ، ثم جاءت الجمل : أيلول يبكي على بابه ، ووفوق زجاج نافذته دموع ، ويسعل صدر الموقد ، وتلتفت الستائر ، تذهل لوحة ، وأخيرًا يجوع جوع .

ونلاحظ أنه وصل بين هذه الجمل التفصيلية بالواو لوقوعها جميعًا بين كمال الاتصال وكمال الانفصال لأنها كلها خبرية وكلها فعلية وفعلها مضارع .

ومما يخرج عن هذه التفصيلات جملة " يسخن في شراييني النجيع " فقد جاءت رد فعل لسعال الموقد ؛ مما أدى إلى سخونة الدم في عروقه ، لذلك وصلها بالفاء ليدل بها على سرعة رد الفعل والتأثر المتبادل بينه وبين هذا العنصر .

ويلاحَظ عدم دقة حرف الجر في في بداية الأبيات لأن بكاء أيلول إن حدث فإنما يكون على الباب أو أمام الباب ، أما في الباب فهو غير دقيق ، وكان يمكنه للحفاظ على التفعيلة أن يقول : على بابي يرى أيلول يبكي ، لكنه احتاج إلى الفاء فضحى بدقة المعنى .

أحبُّكِ .. في مراهقة .. الدوالي(*)　　وفيما يضمر الكرْم الرضيعُ
وفي تشرينَ ، في الحطبِ المغني　　وفي أوتار عذّبها الهجوعُ
وفي كَرَم الغمائم(*) في بلادي　　وفي النجمات في وطني تضيع

بعد ذلك انتقل بحديثه إليها وأنه يحبها ، وهو في ذلك انتقل إلى معنى فرعي جديد بينه وبين سابقه كمال الانفصال ، لذلك نراه يأتي به مفصولا ، ذكر أنه يحبها ، ثم فصل

---

* النجيع : دم الجوف
* الدوالي : نوع من أنواع العنب
* الغمائم : السحب مفردها غمامة

مظاهر هذا الحب بسبع أحوال أشباه جمل ، وهي بالترتيب : في مراهقة الدوالي ، وفيما يضمر الكرْم ، وفي تشرينَ ، وفي الحطبِ المغنّي ، وفي الأوتار ، وفي كَرَمِ الغمائم ، ثم في النجمات .. ونلاحظ أنه فصل الحال شبه الجمله عن صاحبها ، وذلك صحيح على الأصل ، ثم وصل بين كل الأحوال بالواو للتشارك فيما بينها في الموقع الإعرابي ، وذلك أيضًا صحيح ، كما أن هذه الأحوال تقع بين كمال الاتصال وكمال الانفصال حيث تتفق في شكل صياغتها على هيئة شبه جملة من جار ومجرور .

لكن يلاحَظ أنه فصل بين الحالين " في تشرين " ، و" في الحطب المغني " وهو محق في هذا ؛ لأنه بين الثانية والأولى كمال الاتصال ؛ حيث إن " تشرين الأول " من الشهور السريانية يقابل شهر " أكتوبر " من الشهور القبطية ، و" تشرين الثاني " يقابل شهر " نوفمبر ، فقصد بذكره " تشرين " فصل الشتاء حيث يجمع القطن ولا يتبقى منه إلا الحطب ، وبالتالي فالحطب المغني كأنه مظهر من مظاهر تشرين أو صورة من صوره ، ففيه ما يشبه التفصيل بعد الإجمال في البلاغة أو بدل البعض من الكل في النحو ، وإذا ما تحققت هذه العلاقة يجب الفصل لكمال الاتصال .

أحبُّك مقلةً وصفاءَ عينٍ إليها قبلُ ما اهتدت القلوعُ

ثم عاود من جديد خطابه لها بأنه يحبها ، ولكن بصورة أخرى ، فيأتي المعنى كأنه جديد منفصل عن سابقه لما بينهما من كمال الانفصال ، فحبه لها في مقلتها وفي صفاء عينها الذي يشبه المرسى الذي لم تصل إليه مركب بعد .

ونلاحظ أن جملة " إليها بعد ما اهتدت القلوع " في محل جر صفة لعين ، وفيها كما نرى من التقديم والتأخير ما فيها لتخصيص المعنى ، وهي في الأصل : ما اهتدت القلوع إليها بعد ، وهي جملة فعلية جاء بها على الأصل مفصولة عن الموصوف .

أحبكِ .. ما يحد هوايَ حدٌّ ولا ادّعت الضمائرُ والضلوعُ

واصل هنا حديثه إليها عن حبه فبدا المعنى كأنه جديد ، ففصله لكمال الانفصال عن سابقه . قال : " أحبك " وأتبع هذه الجملة بجملة أخرى مفصولة عنها، وهي " ما يحد هواي حد " ، وهو محق في فصلها ؛ لأنها بدت كما لو كانت توكيدًا للجملة السابقة ، فقوله : " أحبكِ .. ما يحد هوايَ حدٌّ " يعادل في المعنى: أحبك حبًا كبيرًا أو : أحبك جدًا، فكما

أنه لا يصح الوصل بين التوكيد والمؤكَّد جاء بجملة " ما يحد هواي حد " مفصولة عن جملة " أحبك " لتمام الاتصال بينهما ، ثم وصل بين هذه الجملة وجملة " لا ادّعت الضمائرُ والضلوعُ " لأن الجملتين تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال لأنهما خبريتان فعليتان ؛ لذا حسن الوصل بينهما .

أشمُّ بفيكِ رائحةَ المراعي ويلهث في ضفائركِ القطيعُ

انتقل هنا إلى معنى جديد منفصل عن سابقه ، حيث تحدث عن رائحتها ، فقال مخاطبًا إياها : " أشمُ بفيكِ رائحةَ المراعي " ، ثم أتبع هذا المعنى بمعنى آخر : " يلهث في ضفائركِ القطيعُ " وهو هنا وصله بالواو ، وأرى أنه كان يجب الفصل ؛ لأن الثانية كأنها تفصيلة من تفصيلات الأولى ، أو كأنها بدل بعض من كل من الأولى ، فكما فصل في قوله قبل ذلك بين تشرين والحطب المغني ، كان يجب أن يفصل بين رائحة المراعي ولهاث القطيع ، لأن القطيع جزء من المراعي ومكون من مكوناتها ، وربما آثر الشكل على المعنى فوصل .

أقبّل إذ أقبّله حقولا ويلثمني على شفتي الربيع

ثم انتقل إلى معنى فصله عن سابقه رغم أنه كان عليه أن يصله بالواو ، فالجملتان متفقتان من ناحية الإسناد ، ففي السابق قال إنه يشم بفيها رائحة المراعي ، وهنا ذكر أنه يقبله فيشم رائحة الربيع ، إذن فالجملتان خبريتان فعليتان والفعل مضارع فيهما والفاعل واحد فهما يقعان بين الكمالين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ لذلك كان ينبغي عليه أن يصل بينهما بالواو ، ثم جاء بجملة " يلثمني .. " موصولة لوقوعها مع سابقتها بين الكمالين واتفاقها في السياق ، فهما متفقتان من حيث كونهما خبريتين فعليتين .

أنا كالحقل منكِ فكل عضو بجسمي .. من هواك .. شذا يضوعُ

وانتقل إلى معنى آخر ، وهو أنه أصبح من شدة تأثره بها كالحقل في روائحه الزكية ، بعدها فصل هذه الصورة فذكر مظاهر هذا التأثير بأن كل عضو منه أصبح يضوع شذا ، وربط هذه التفصيلة بالفاء ، والفاء هنا لربط المفصل بالمجمل ؛ حيث إن الثانية كأنها بدل بعض من كل من الأولى .

جهنمتي الصغيرة لا تخافي   فهل يطفي جهنمَ مستطيعٌ ؟

بدأ من جديد في مناداتها ، ففصل النداء عن سابقه لما بينهما من كمال الانفصال للاختلاف في الإسناد ، وجواب النداء شأنه شأن جواب الشرط وجواب القسم جاء به مفصولا عن سابقه لما بينهما من كمال الاتصال ، ثم جاء بعد نهيه لها باستفهام ، وخيرًا فعل أن لم يصل بينهما بالواو رغم أنهما متفقتان من حيث كونهما إنشائيتين ، لأن اختلاف نوع الإنشاء جعلهما كأن إحداهما إنشائية والأخرى خبرية ، فوجب الفصل بينهما ، لكنه يحتاج إلى هذا الصوت لتحقيق التفعيلة فآثر أهون الضررين ووصل بالفاء .

فلا تخشي الشتاءَ ولا قواه   ففي شفتيكِ يحترق الصقيعُ

ثم عاود نهيه لها بألا تخشى الشتاء ، وكان من الأنسب الربط بالواو هنا ، فالمعنى : يا جهنمتي لا تخافي .... ولا تخشي .... . وواضح ما بين الجملتين من تناسب من ناحية الإسناد ، فالاثنتان إنشائيتان للنهي ، فكان يجب الوصل هنا بالواو ، فجملة " لا تخشي .. " ليست موصولة بالاستفهام السابق ، وإلا لما جاز الوصل ، ولكنها موصولة بالنهي الأول كما قلنا فكان يجب الوصل بالواو ؛ لأن الفاء وتكرارها علاوة على الخطأ اللغوي الذي سببته ، قد أثقلت المعنى . ثم وصل الجملة الأخيرة بالفاء وهو محق في هذا الوصل ، والفاء هنا تعطي معنى التعليل .

<u>مساء ص ٤٨</u>

قفي كستنائية الخصلاتِ معي ، في صلاة المسا التائبةْ

بدأ قصيدته بأسلوب إنشائي أمر فصله عن سابقه لكمال الانفصال ، ثم بأسلوب إنشائي نداء وفصل بينهما كذلك لكمال الانفصال بين الأسلوبين للاختلاف في نوعية الإنشاء .

نرَ الليلَ يرصف نجماتِه   على كتف القرية الراهبةْ

ثم جاء بجواب الطلب " قفي " في جملة " نرَ الليل ... " وجواب الطلب هنا شأنه شأن جواب الشرط لا يوصل مع فعله بالواو ، والفعل " نرى " مجزوم في جواب الطلب بحذف حرف العلة ، وهو هنا بمعنى نشاهد ، أي أنه ليس من أفعال اليقين التي تتطلب مفعولين ، فتكون جملة " يرصف نجماته " جملة حال جاءت غير مقترنة بالواو لأنها فعلية وفعلها مضارع ، فجاءت مفصولة على الأصل .

ويرسم فوق قراميدها(*) شريطًا من الصور الخالبةْ

ثم أتبع جملة الحال بجملة أخرى متصلة بها بـالواو لإرادة التشـريك فـي الموقـع الإعرابي ، ولأنهما بين الكمالين : كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فالاثنتان خبريتـان فعليتان والفاعل فيهما واحد ، حيث ذكر هنا أن الليل والمراد بالطبع ضوء القمر بالليـل يرسم فوق أبنية القرية صورًا خلابة .

قفي وانظري ما أحَبَّ ذرانا وأسخى أناملَها الواهبةْ

ثم عاود أمره لها بالوقوف لسبب آخر ، فجاء الأمر هنا مفصولا عن سابقه ، ثم أتبعه بأمر آخر يقع مع ما سبقه بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، لأن كليهما إنشائي أمر ؛ فوجب لذلك الوصل بينهما بالواو .

ثم أتبع هاتين الجملتين الموصولتين بجملة خبرية للتعجب مفصولة عن سابقتها لكمال الانفصال ؛ حيث إن الأولى إنشائية والثانية خبرية ، ثم جاء بجملـة " أسـخى أناملهـا " موصولة بسابقتها بالواو للتشارك في الموقع الإعرابي ، والمعنى كما هو واضـح : مـا أحب ذرانا ، وما أسخى أناملها .

مواويلُ تلمس سقفَ بلادي وترسو على الأنجم الغاربةْ

ثم بعد ذلك فصَّل الحديث عن الذرا فذكر جملة مفصولة عن سابقتها ، لأن بينهما كمال الاتصال ، فالثانية كأنها بدل مطابق للأولى فهو في الأولى تعجب من هذه الذرا ، وهنـا ذكر أن هذه الذرا كأنها مواويل ، فالمعنى : قفي وانظري ما أحب ذرانا ، هـي مواويـل تلمس سقف بلادي ، وفي هذه الجملة حذف المبتدأ للعلم به وإرادة الإيجاز .

وجملة " تلمس سقف بلادي " صفة جاءت مفصولة عن الموصوف على الأصل .

وجملة " ترسو على الأنجم الغاربة " أراد إشراكها معها في الموقع الإعرابي ؛ رغم أنه لا تعارض بينهما من ناحية المعنى ؛ لكن الشكل أغراه بالوصل على حساب المعنى ، لأنهما يقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ حيث إنهما خبريتان فعليتان والفعـل فيهمـا مضارع والفاعل واحد .

---

* القرميد : الآجُر وهي حجارةٌ لها خُروقٌ تُنضَجُ ويُبْنَى بها

على كَـرَزِ الأفقِ قامَ المسا   يعلّـق لوحاتِه الشاحبَـةْ
وتشـرين .. شهـر مواعيدنا   يلوّح بالـدِيَم(*) السـاكبَه

ثم انتقل إلى معنى آخر بعدما شبه الذرا بالمواويل ، انتقل إلى مشهد آخر من مشـاهد الطبيعة ؛ ذكر أن المساء قام يعلق لوحاته الشاحبة على الأفق الذي شبهه بالكرز ، وهـو معنى جديد ؛ بينه وبين سابقه كمال الانفصال ؛ لذلك فصله عنه .

ثم أتبعها بلوحة أخرى يظهر فيها شهر تشرين وهو يداعب الطبيعة بالأمطار المنهمـرة ، والجملتان تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال لاتفاقهما في الإسناد ، فهما خبريتان فعليتان فعلهما مضارع ؛ لذلك وصل بينهما بالواو .

بيادر(*) كانت مع الصيف ملأى   تنـادي عصافيرَها الهـاربة

وهنا جاء بمعنى فصله عن سابقه ، وأرى أنه كان يجب الوصل لوقوع هذه الجملة مع سابقتها بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، لكن الفصل أعطى للقارئ إيحاءً بأن البيادر لها علاقة بالديم كأن تكون نوعًا منها أو شكلا من أشكالها ، وذلك ما لم يكن ؛ حيـث لا علاقة بين المطر والأجران ، إذن فكان ينبغي الوصل ، حيث يصلها بجملة " تشرين .. " فيكون المعنيان : أن تشرين يهدد بأمطاره ، والأجران خلت من العصافير .

ونلاحظ أن البياد خبر حذف منه المبتدأ لإرادة الإيجاز ، وجملة " كانت مـلأى " صـفة للبيادر وهي جملة فعلية جاءت مفصولة عنها على الأصل ، وجملة " تنادي " صفة أخرى ، ووصل بين الصفتين على الأصل حيث لا تعارض بينهما ، وربما لم ير الوصل بالواو للالتباس الذي سيحدث ، حيث سنتخيل أنها معطوفة على خبر كان ، ويكون المعنى عندئذٍ : بيادر كانت ملأى وكانت تنادى ، وليس هذا هو المقصود .

وفضلات قش وعطرٌ وجيعٌ(•)   وصوت سنونوةٍ هـاربةْ

ثم أتى بعد ذلك بجملة اسمية على نفس النمط حذف منها المبتدأ لإرادة الإيجاز وتقـع بين الكمالين كمال الاتصال والانفصال ؛ لذلك جاءت موصولة بالواو ، والمعنى : هـذه بيادر ، وهذه فضلات قش ، وهذه جملة جاء بأكثر من خبر للمبتدأ المحذوف ، وكان حقه

♠ الدِيَم : جمع دِيْمة بالكسر وهي مطر يدوم في سكون بلا رعدٍ وبرق
* جمع بيدر وهو الجرن أو القمح ونحوه بعد دياسه وتقويمه
• الوجيع : الموجع

ألا يصل بينهم لعدم التعارض ، فكان يمكنه أن يقول : هذه فضلات قش ، عطر وجيع ، صوت سنونوة هاربة

شحوبٌ .. شحوبٌ على مد عيني وشمسٌ كأمنية خائبهْ

ثم أتبع ذلك بجملة خبرية حذف منها المبتدأ علاقتها بما قبلها علاقة إجمال بتفصيل ، فتلك علاقة تُضادُّ علاقةَ بدل البعض من الكل ، فالبيادر وفضلات القش وصوت السنونوة يمثل له شحوبًا لا نهائيًا ، لذلك أكده توكيدًا لفظيًا ، وبما أن البدل ليس من علاقاته الكل من البعض فيمكن اعتبار جملة " .. شحوب " جملة توضيحية ؛ فبينها وبين ما سبقها من جمل كمال الاتصال ، وتأتي بعد هذه الجملة جملة أخرى وصلها بالواو لأنه أراد أن يشركهما في الموقع الإعرابي ، حيث لا موقع إعرابيًا للاثنتين ، ولوقوعهما بين كمال الاتصال والانفصال لاتفاقهما في الإسناد .

إطارٌ حزينٌ أحبّك فيه وفي الحرج(*) يستنظر الحاطبهْ

ثم أتى بمعنى جديد ، ذكر فيه كيفية حبه لها والصورة التي يراها فيها ، وهذا المعنى الجديد استوجب منه أن يفصل لكمال الانفصال ، ثم جاء بعد هذا الحال شبه الجملة " فيه " بجار ومجرور على نفس النمط ، وجعله موصولا به لأنهما يقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فهما متفقان في الخبر الذي يعرضه كلاهما ، فهو يحبها في إطار حزين وفي [شكل] الحرج الذي ينتظر الحاطبة .

ونلاحظ أن جملة " ينتظر الحاطبة " جملة حال ، وهي جملة فعلية فعلها مضارع ، لذلك وجب أن تأتي غير مقترنة بالواو على الأصل .

وفي عبق الخبز في ضيعتي وطفراتِ تنورةٍ آيبهْ

ثم أتبع هذا الجار والمجرور بكثير من الصور التي يحبها فيها ، فهو يحبها أيضًا في عبق الخبز في قريته ، ويحبها كذلك في اهتزاز التنورة التي ترتديها الفتيات في ضيعته ، وهذه الصور يجمعها خيط معنوي واحد فكلاهما بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، كما يجمعهما موقع إعرابي واحد استوجب الوصل بينهما بالواو .

---

* الحرج:هو المكان الضيق كثير الشجر

وفي جرس الدّير يبكي ويبكي   وفي الشوح(•) في ناره اللاهبّة

ويحبها كذلك في صوت جرس الدير الذي يبكي ويبكي ، كما يحبها في نار الشوح .

ونلاحظ أن جملة جمة " يبكي " حال لجرس الدير في محل نصب ، وهي جملة فعلية فعلها مضارع ، لذلك جاءت غير مقترنة بالواو على الأصل .

ويلاحَظ كذلك أنه وصل بين يبكي ويبكي ؛ لأنه إن فصل بينهما كانت جملة " يبكي " الثانية توكيدًا للأولى ، وهو لم يرد ذلك ، بل إن العطف اقتضى المغايرة ، وتلك المغايرة تشعرنا أن بكاء جرس الدير متغير وبكاؤه في المرة الثانية كأنه بكاء آخر ، وفي ذلك تهويل يخدم المعنى أكثر من التوكيد ، فهو يتذكرها ليس في بكاء جرس الدير ، ولكن في هذا البكاء المتغير ، وتلك الأشكال المتنوعة من البكاء .

ويلاحَظ أيضًا أنه لم يصل بين ناره الشاحبة ، وفي الشوح لما بين العبارتين من كمال الاتصال ، فالثانية كأنها بدل اشتمال من الأولى .

وفي النهد يعلكَ طوقَ الحرير   وفي نخوةِ الحَلْمة الغاضِبة ..

ويحبها كذلك في النهد الذي يعلك حرير ملابسها ، وفي الحلمة الغاضبة ذات النخوة المتشددة غير المرتخية، وهي كما نرى عبارات تقع بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ لذلك وصل بينها بالواو .

ويلاحَظ أن جملة " يعلك .. " جملة فعلية في محل نصب حال للنهد ، وهي فعلية فعلها مضارع ؛ لذا وجب أن تأتي غير مقترنة بالواو على الأصل .

أحبكِ حرقًا ببال الدواةِ   ورعـدًا على الشفـة الكاذبةْ

ثم كرر الفعل من جديد " أحبك " كلون من ألوان التوكيد ولم يصل بينه وما سبقه لتمام الاتصال بين المعنيين ، وجاء بحالين مفردتين ووصل بينهما بالواو للتشارك في الموقع الإعرابي ، فهو يحبها حرفًا... ويحبها رعدًا ، وكان من حقه الفصل لأن الحالين لا تعارض بينهما ينفيه بالوصل بالواو . وربما الذي أغراه بالوصل مجيئهما على نسق واحدٍ حال مفردة وبعدها شبه الجملة ، فهذا التوسط بين الكمالين : كمال الاتصال وكمال الانفصال هو الذي جعله يستعذب الوصل بينهما.

• لم أعثر لها على معنى في المعاجم اللغوية التي عدت إليها

وفي اللون في الصوت في كل شيء وفي الله .. في دمعة الراهبة

وصل هنا بين الحال المفردة والحال شبه الجملة لكمال الانفصال ، بينما فصل بين اللون والصوت ، رغم أنه كان يستوجب الوصل لوقوعهما بين الكمالين واتفاقهما في الإسناد وفي الشكل ، ربما لجأ هنا إلى الفصل لإرادة التكثيف ، كما يحلو له في بعض الأحيان أن يفعل ، ولا نقول إنه استغنى عن الواو لاستقامة التفعيلة ، فكان يمكن لاستقامتها مع الواو الاستغناء عن " في " فيقول بدلا من : وفي اللون في الصوت ، أن يقول : في اللون والصوت . ثم فصل بين الاثنين وبين " في كل شيء " لكمال الاتصال بينهما فالصوت واللون هما كل شيء ، فبدا " كل شيء " كأنه توكيد لفظي لقوله في اللون والصوت ، أو كما قلنا في السابق : هو إجمال بعد تفصيل .

ثم وصل بين كل شيء وبين لفظ الجلالة لكمال الانفصال وتمام المغايرة ، بينما فصل بين دمعة الراهبة ولفظ الجلالة وكان حقه أن يصل بالواو لتمام الانفصال أيضًا ، لكنه هنا أسقط الواو كي تستقيم التفعيلة .

أحبّك أوسعَ من كلّ دنيا ومن مُدَّعي الريشة الكاتبة

وعاود تكرار الفعل " أحبك " مفصولا لكمال الاتصال ، حيث بدا كالتوكيد اللفظي .

ووصل بين " من كل دنيا " وبين " من مدعي الريشة الكاتبة " لإرادة إشراكهما في الموقع الإعرابي ، وكذلك لوقوع العبارتين بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ؛ حيث يتفقان في النسق ، فالمعنى كما هو واضح : أحبك أوسع من كل دنيا ، وأوسع من مدعي الريشة ..

ومن قصائده السياسية قصيدة <u>الحب والبترول</u> ص ٤٤٥ والتي يقول فيها :

متى تفهم ؟
متى يا سيدي تفهم ؟
بأني لست واحدة كغيري من صديقاتك
ولا فتحـًا نسائيًا يضاف إلى فتوحاتك
ولا رقمًا من الأرقام يعبر في سجلاتك
متى تفهم ؟

حيث افتتح حديثه على لسان فتاته مخاطبة أمراء النفط في شخص هذا الأمير ، بدأت خطابها له باستفهام استنكاري : متى تفهم ؟ ومن الطبيعي أن يأتي مفصولا لانقطاع العلاقة الدلالية بينه وبين سابقه ، ثم أكدت الاستفهام باستفهام آخر جاء مفصولا لكمال الاتصال بينهما، وجاء نزار بالمفعول به للفعل على هيئة مصدر مؤول ، لكنه مسبوق

بالباء ، ولا أدري سر هذه الباء ، فالفعل " فهم " يتعدى بنفسه ، ورد في اللسان مادة فهم : الفَهْمُ معرفتك الشيء بالقلب فَهِمَه فَهْمًا وفَهَمًا وفَهامة عَلِمَه الأخيرة عن سيبويه وفَهِمْت الشيء عَقَلْتُه وعرَفْته وفَهَّمْت فلانًا وأَفْهَمْته وتَفَهَّم الكلام فَهِمه شيئًا بعد شيء .

لا أرى لإضافة الباء سببًا غير استقامة تفعيلة الوافر .

ثم جاء بعد ذلك بأكثر من خبر لليس وصفه بوصفين ، فوقعت هذه الأخبار بين كمال الاتصال وكمال الانفصال مما استوجب الوصل بينها بالواو ، ونلاحظ أنه وصف " فتحًا " بصفتين الأولى مفردة : " نسائيًا " والثانية جملة : " يضاف إلى فتوحاتك " والصفتين كما نرى جاءتا مفصولتين على الأصل لعدم التعارض بينهما .

كما وصف " رقمًا " بصفتين هو الآخر الأولى شبه جملة " من الأرقام " ، والآخر جملة " يعبر " وفصل بينهما لعدم التعارض .

ثم اختتم المشهد بالجملة المحورية متى تفهم ، وكأنها توكيد لفظي لما مضى ، لذلك جاءت مفصولة .

متى تفهم ؟
أيا جملا من الصحراء لم يلجم
ويا من يأكل الجدري منك الوجه والمعصم
بأني لن أكون هنا .. رمادًا في سجاراتك
ورأسًا بين آلاف الرؤوس على مخداتك
وتمثالا تزيد عليه في حمى مزاداتك
ونهدًا فوق مرمره .. تسجل شكل بصماتك
متى تفهم ؟

بدأ هنا من جديد بهذه الجملة المحورية الاستفهامية ، وفصل بينها وبين المفعول به الذي آثر أن يكون غير مباشر بالباء ـــ فصل بين الفعل والمفعول به بجملتي نداء ذكرهما قبل ذكر المفعول الذي ربما تأتي قيمته بعد إبراز حقيقة أمير النفط هذا في عينها ، وربما أراد بهذا الفصل التشويق : الأولى : أيا جملا من الصحراء لم يلجم ، والثانية : يا من يأكل الجدري منك الوجه والمعصم ، وجملتي النداء كما نرى تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال لاتفاقهما في الإسناد ؛ لذلك وصل بينهما بالواو ، وبنفس التكنيك في المقطع السابق جاء بالمفعول به مسبوقًا بالباء وعلى هيئة مصدر مؤول ، ولنا على هذه الطريقة بعض الملحوظات :

ـ أنه جعل خبر أن جملة فعلية مصدرية بكان في صيغة المضارع ومسبوقة بلـن التـي تحوله إلى المستقبل ، ثم جاء بأربعة أخبار لها وصل بينها بالواو لتعارضها وعدم إمكانية اجتماعها ، وهذه الأخبار هي بالترتيب : رمادًا ، ورأسًا ، وتمثالا ، ونهدًا .

ـ وكان لا بد أن يكرر " لا " عند العطف هنا ليتسق مع النفي الذي بدأه في الفعل ، كمـا في قوله تعالى ﴿ لاَ يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا وَلاَ تَأْثِيمًا ﴾ [٢٥ الواقعة]

ـ نلاحظ كذلك أنه وصف كل خبر من هذه الأخبار بأكثر من صفة وجاءت مفصولة عن الموصوف على الأصل ، كما أنها جاءت مفصولة عن بعضها لاتساقها في المعنى وعدم تعارضها بدرجة تستوجب الوصل .

ـ ثم اختتم المشهد من جديد بالجملة المحورية " متى تفهم " ، والتي جعلها مفصولة لأنها توكيد لفظي لما مضى .

متى تفهم ؟
بأنك لن تخدرني بجاهك أو إماراتك
ولن تتملك الدنيا بنفطك وامتيازاتك
وبالبترول يعبق من عباءاتك
وبالعربات تطرحها على قدمي عشيقاتك
بلا عدد .. فأين ظهور ناقاتك
وأين الوشم فوق يديك .. أين ثقوب خيماتك
أيا متشقق القدمين يا عبد انفعالاتك
ويا من صارت الزوجات بعضًا من هواياتك
تكدسهن بالعشرات فوق فراش لذاتك
تحنطهن كالحشرات في جدران صالاتك
متى تفهم ؟

بدأ نزار من جديد باستفهاماته الاستنكارية على لسان فتاته إلى أمير الـنفط ، حيـث افتتح حديثه في هذا المقطع بجملته المحورية " متى تفهم ؟ " مفصولة ليبدأ بهـا معنـى فرعيًا جديدًا في إطار السياق العام .

وبنفس الطريقة جاء بالمفعول به للفعل " فهم " غير مباشر بالباء على غير المعتاد مع هذا الفعل ، ثم بدأ نزار بعد ذلك وبطريقة توليد المعاني يسوق أكثر من جملة يمكـن أن نلاحظ عليها ما يلي :

ـ أنه أتى بخبر أن جملة فعلية فعلها مضارع مسبوق بـ لن ، ويأتي بعدها بجملة أخرى على نفس النسق لذلك وصل بينهما بالواو .

ـ وجاء بالفعل تتملك متعديًا لمفعول مباشر وآخر غير مباشر بالباء ، أتبع هـذا الاسم المجرور بأكثر من اسم وصل بينهم بالواو لإرادة التشريك على الأصل : بـ نفطـك ، امتيازاتك ، البترول ، العربات .

ـ لكنه كان لا بد أن يذكر هذه المعطوفات منفية لتتسق مع النفي في الفعل " لن تتملـك " فكان لا بد أن يقول : لن تتملك الدنيا بنفطك ولا امتيازاتك ولا البترول ، ولا العربات .

ـ وعلى ذكر العربات تذكر نزار أو تذكرت فتاته الناقة التي كانت رمزًا للعربي ، فتبادر إلى ذهنه سؤال فجاء به : أين ظهور ناقاتك ؟ وصله بالفاء والفاء هنا من النوع العـاطف للجمل ، وهي ليست للتشريك بل للاستئناف ، يقول المـالقي : " وإذا أردت الاسـتئناف بعدها من غير تشريك بجملتين كانت حرف ابتداء ، إما للكلام وإما يأتي بعـدها المبتـدأ وخبره نحو : قام زيد فهل قمت ؟ وقام زيد فعمروٌ منطلق " [١] .

ـ أنه أتبع جملة الاستفهام التي ربطت بالفاء للاستئناف باستفهام آخر : أين الوشـم .. ؟ ووصل بينهما بالواو لوقوع الجملتين بين كمال الاتصال وكمال الانفصال للاتفـاق فـي الإسناد ، لكنه جاء باستفهام ثالث على نفس النسق فصله عن السابقين بلا مبرر.

ثم أتبع هذه الاستفهامات بثلاث جمل نداء فصل بين الأولى والثانية بلا مبرر ، ووصـل الثالثة لوقوعها مع سابقتها بين كمال الانفصال وكمال الاتصال .

وبطريقة التوليد جاء بالمنادى في الجملة الثالثة اسمًا موصولا أتبعـه بجملـة الصـلة : صارت الزوجات بعضًا من هواياتك " وعلى ذكر الزوجات فقد وصفهن بحالين : الأولى جملة " تكدسهن بالعشرات .. " والثانية جملة : "تحنطهن كالحشرات ... "جـاء بالحـال الأولى مفصولة عن صاحب الحال على الأصل ؛ لأنها جملة فعلية فعلها مضارع مثبت ، وجاء بالحالين الجملة مفصولتين ، وأحسن صنعًا في فصلهما لعدم التعارض في المعنـى بما يستوجب الوصل بالواو .

ثم اختتم كلامه مرة ثالثة بالاستفهام المحوري " متى تفهم ؟ " مفصـولا ؛ لأنـه توكيـد وإجمال لكل ما سبق .

---

١ " رصف المباني " ص ٣٧٨

متى يا أيها المتخم ؟
متى تفهم ؟
بأني لست من تهتم
بنارك أو بجناتك
وأن كرامتي أكرم
من الذهب المكدس بين راحاتك
وأن مناخ أفكاري غريب عن مناخاتك
أيا من فرّخ الإقطاع في ذرات ذراتك
ويا من تخجل الصحراء حتى من مناداتك
متى تفهم ؟

بدأ نزار هنا حديثه بالاستفهام المحوري ليبدأ معنى فرعيًا جديدًا ، وجاء باسم الاستفهام ثم أتبعه بنداء فصل به كنوع من التشويق ، ثم كرر اسم الاستفهام مع الفعل " تفهم " ثم جاء كعادته هنا بالمفعول به على هيئة مصدر مؤول وسبقه بالباء ، ثم أتبع هذا المفعول غير المباشر بمفعولين آخرين على نفس النسق : الأول : " وأن كرامتي .. "، والثاني : " وأن مناخ أفكاري .. " ، ووصل بينهما بالواو للاتفاق في الإسناد والنسق الذي جاءا عليه ثم عاود نداء هذا الأمير مرة أخرى بجملة فصلها عن الاستفهام السابق للاختلاف في نوعية الإنشاء .

ونادى بجملة أخرى فوصل بين النداءين للاتفاق في الإسناد .

وفي النهاية اختتم المشهد كما بدأه بالجملة المحورية التي جاء بها للتوكيد ؛ لذلك فصلها عما سبقها .

تمرّغ يا أمير النفطِ فوق وحول لذاتك
كممسحة تمرّغ في ضلالاتك

هنا خاطب أمير النفي بأمر جاء به مفصولا لأنه بداية مشهد يحمل معنى فرعيًا جديدًا ، ثم كرر نفس الفعل بنفس الصيغة ولكن في سياق آخر لو تأملناه نجده يحمل نفس المعنى ، فقال في الأول : تمرغ فوق وحول لذاتك ، وفي الثاني : تمرَّغ في ضلالاتك ، وأرى أن المعنيان متطابقان ، لذلك فصل بينهما نزار لكمال الاتصال ، فبدت الثانية وكأنها توكيد للأولى ، لذلك وجب الفصل بينهما .

لك البترول .. فاعصره على قدمي خليلاتك

جاء بجملة " لك البترول .. " مفصولة عما سبقها لكمال الانفصال بينهما لأنها بداية معنى فرعي جديد ، وربط بينها وبين " اعصره " بالفاء وخيرًا فعل ؛ لأن الفاء هنا للاستئناف كما ذكرنا ، وفي قوله : فأين ظهور ناقاتك ؟

كهوف الليل في باريس قد قتلت مروءاتك
على أقدام مومسة هناك دفنت ثاراتك
فبعت القدس .. بعت الله .. بعت رماد أمواتك

جاء بجملة " كهوف الليل .. " مفصولة عن سابقتها لما بينهما من كمال الانفصال ، ثم جاء بالجملة التالية :" على أقدام مومسة .. " مفصولة عن سابقتها لما بين الجملتين من شبه كمال اتصال ، فالجملة التالية تبدو كإجابة عن سؤال استدعته الأولى ، وكأن سائلا سأل : كيف أن كهوف باريس .. ؟ فجاء بالإجابة : على أقدام مومسة ... ، ثم جاء بجملة " فبعت القدس ... " موصولة بالواو ، وهذا الوصل جاء موفقًا ؛ لأن الواو هنا تعطف المفصل على المجمل .

وجاء بالجمل " بعت الله " ، " بعت رماد أمواتك " مفصولة عن بعت القدس لما تبدو فيها من مظهر التعديد .

كأن حراب إسرائيل لم تجهض شقيقاتك
ولم تهدم منازلنا .. ولم تحرق مصاحفنا
ولا راياتها ارتفعت على أشلاء راياتك

ثم جاء بمعنى فرعي جديد كان لا بد من فصله عن سابقه ، وهي كما نرى جملة اسمية مصدرة بكأن واسمها حراب إسرائيل والخبر " لم تجهض شقيقاتك " ، ثم جاء بعد هذا الخبر بأكثر من خبر ووصل بين هذه الأخبار والوصل هنا موفق لبيان المغايرة ، والمغايرة هنا تدل على قسوة ما فعلته حراب إسرائيل والأثر السيء والمتعدد الذي أحدثته ، وبدأ يذكره واحدًا واحدًا ؛ ليستنفر روح العداوة ضد هذه الحراب .

كأن جميع من صلبوا ..
على الأشجار .. في يافا .. وفي حيفا
وبئر السبع ليسوا من سلالاتك

وهنا فصل رغم أن الجملتين تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، فهما متفقتان في الإسناد فكان من المستحب أن تأتي موصولة ، ووصل بين يافا وحيفا وبئر السبع لإرادة التشريك في الموقع الإعرابي

تغوص القدس في دمها
وأنت صريـــع شـهواتك

جاء بهذه الجملة مفصولة لأنها حملت معنى فرعيًا جديدًا ، وجملة " أنت صريع شهواتك " جملة حال وهي جملة اسمية ربطها بالواو والضمير على الأصل .

تنام كأنما المأساة ليست بعض مأساتك

فصل هنا بين الحالين لعدم التعارض فيما بينهما ، ولاختلافهما من ناحية الاسمية والفعلية

متى تفهم ؟
متى يستيقظ الإنسان في ذاتك ؟

جاء في النهاية بالجملة المحورية التي يختتم بها المقطع والتي تؤكد كل ما فـات ؛ لـذلك تأتي دائمًا مفصولة ، وبعدها جاء بغيرها مفصولا عنها لما بينهما من كمال الاتصال حيث إن الثانية كأنها بدل مطابق من الأولى ؛ فمعنى أن يستيقظ الإنسان في ذاته أنه قد فهم .

النتـــــــــــائج

- الفـــصل يأتـــي عند نزار بنسبة أكبر من الوصل ، وذلك لا يعد سمة خاصة بنزار أو خصيصة من الخصائص التي تميزه بقدر ما يعد طبيعة في اللغة ، حيث إن أسباب الفصل ودواعيه كثيرة : كأن يكون بين الجملتين كمال الاتصال أو كمال الانفصال أو شبه كمال الاتصال ، أو شبه كمال الانفصال ، وهذه أكثر بكثير من أسباب الوصل .

أولا - مواضع الفصل:

- فقد جاء الفصل لدية لأسباب متعددة كان من أبرزها :

أ - أن يكون بين المعنيين كمال الانفصال ، وكمال الانفصال جاء لديه في صور متعددة ، أشهرها :

١- أن يكـــون المعنى الفرعي جديدًا بين معاني أبيات القصيدة الواحدة ، أو مع بداية كل قـــصيدة ، فلـــم يأت بالواو في بداية القصيـــدة إلا في موضع واحد وهـــو أول قصيدة " الموعد الأول " ص ٢٤

٢- كما أن كمال الانفصال لديه جاء في صورة الاختلاف في الإسناد ، بأن تكون الجملة الأولـــى خبرية والثانية إنشائية أو العكس ، بدت هذه الصورة في مواضع كثيرة أكثر من أن تحصى أو نمثل لها .

- لكـــن الدراسة أظهرت صورة أخرى من صور الاختلاف في الإسناد والذي يستوجب الفـــصل ، ذلـــك هو الاختلاف في نوعية الإنشاء ، كأن تكون الجملة الأولى أمر والثانية اســـتفهام مـــثلا ، أو أن تكون الأولى نهيًا والثانية نداء .. تكررت هذه الصورة لديه في مواضـــع كثيـــرة . ففـــصل بين النداء والنهي ، وبين الأمر والاستفهام ، وبين الاستفهام والنداء ، ومثلنا لكل هذه المواضع .

ب - جـــاء مـــن أســـباب الفصل لديه كذلك أن يكون بين الجملتين كمال الاتصـــال ، ومن صـــور هـــذا الكمـــال أن تكون الجمة الثانية بمثابة التوكيد أو البدل أو النعت أو المبينة والموضحة لما سبقتها .

وربما الجديد لديه فصله بين الجملتين للاختلاف من حيث الاسمية أو الفعلية ، كما في فصله قوله :

أنا لبــلادي .. لنجماتها لغيمــاتها للشــذا للنـدى
سفحت قوارير لوني نهورًا على وطني الأخضر المفتدى
[ورقة إلى القارئ ص ١٦]

ج – كمــا أن من أسباب الفصل لديه أن يكون ما بين الجملتين شبه كمال الاتصال ، بأن تكــون الثانــية إجابــة عــن سؤال استدعته الأولى ، وذلك ما يسمى بالاستئناف ، ظهر الاستئناف لديه في مواضع كثيرة ومثلنا لها

د – ومن الأسباب التي بينت الدراسة ندرتها للفصل الفصل عندما يكون بين الجملتين شبه كمال الانفصال ، أو ما يطلق عليه القطع للاحتياط ، أي الفصل لأمن اللبس إذا وصلت ، ظهر هذا السبب لديه في موضع واحد .

ثانيًا ـ <u>مواضع الوصل</u> :

أما الوصل فهو أقل عنده من الفصل ، ولا يخرج أسبابه عن سببين ، همــا:

أ– أن تقــع الجملــتان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، وذلك بأن تتفقان من ناحية الإسناد بأن تكونا خبريتين أو إنشائيتين من نوع واحد أو نوعين قريبين كما هو الحال في الوصـــل بين الأمر والنهي . أما إن اختلف الجملتان الإنشائيتان في نوعية الإنشاء فلا بد من الفصل ، كما مثلنا .

ب – أن يكون بين الجملتين جامع عقلي يجمعهما في السياق العام .

<u>الفصل الخاطئ</u>

بيــنت الدراســة أن نــزارًا قد أخطأ في الفصل في بعض المواضع ، وجاء الحكم بخطأ الفصل لتحقق أسباب الوصل بين الجمل ، ومنها :

١– كأن تقع الجملتان بين كمال الاتصال والانفصال لاتفاقهما في الإسناد .

٢ – أو أن يكون بين الجملتين جامع عقلي من ناحية المعنى ، ورغم ذلك نجده يفصل .

٣ – أو كأن يخبر بخبرين متعارضين عن مبتدأ واحد ، ويفصل بينهما .

وأهم ما نلاحظه من دوافع هذا الفصل الخاطئ دافعين :

الأول : تحقيق هدف عروضي وخدمة التفعيلة .

والثانـــي : إرادة التكثـيف كما في ذكر الأخبار المتلاحقة عن اسمها كما مثلنا ، وكما في قوله وعدم الوصل بين الأحوال :

أحبك فوق التصور .. فوق المسافات . فوق حكايا العدا

[الموعد الأول ص ٢٥]

الوصل الخاطئ

أثبـــتت الدراســـة أن نـــزارًا قد أخطأ في الوصل في مواضع عديدة ، وجاء الحكم بخطأ الوصل لتحقق أسباب الفصل ، والتي لا تخرج عما يلي :

١- كأن يكون بين الجملتين كمال الاتصال ، بأن تكون الثانية توكيدًا للأولى مثلا .

٢- أو أن يكون بينهما كمال الانفصال ، بالانتقال إلى معنى جديد لا يجب وصله بما قبله

٣ - أو ألا يكون هناك تعارض بين حالين أو صفتين

لا يخرج هذا الوصل الخاطئ عن سببين :

الأول ــ لهدف عروضي بتحقيق التفعيلة .

والثانـــي ــ لتغليب الشكل على المعنى ، فإن تحقق بين الجملتين الاتفاق في الإسناد فإنه يـــصلهما ، بـــصرف النظر عما إذا كانت إحدهما توكيدًا للأخرى ، أو كانت تحمل معنى منفصل .. إلخ .

ـــ ونلاحظ أنه يصل إذا اتفق الجملتان ليس في الإسناد ، ولكن إذا اتفقتا فيما أطلقنا عليه اسم " النسق" ، بأن تكون الجملتان أو العبارتان على شكل واحد

التعامل مع جملة الحال

ـــ فـــي حالـــة جملة الحال يغلب عليه الفصل على الوصل ، فالجملة الفعلية التي فعلها مـــضارع يفـــصلها وهو بذلك يطابق الأصل فيها أن تأتي غير مقترنة بالفاء ، وفي حالة الجملـــة الفعلية التي فعلها ماضٍ يأتي بها أيضًا مفصولة ، والفصل فيها أيضًا جائز على الأصل ، أما الجملة الاسمية فتأتي لديه تارة مفصولة وتارة موصولة ، وهو بذلك لا يشذ عن الأصل .

ـ أما في حالة تعدد الأحوال فإذا توافقت هذه الأحوال ولم تتعارض فإنه يفصل بينها ، بينما يصل بينها عند تعارضها ، لكننا نلاحظ أنه في كثير من الأحيان يصل بين أحوال ليست متعارضة ، وهو في ذلك يؤثر الشكل على المعنى ، فتكون الجملتان متفقتين في الإسناد فيصل بينهما بالواو ، وقد يصل أيضًا لخدمة التفعيلة .

التعامل مع جملة النعت

نلاحظ في صياغته للنعت الجملة ما يلي :

جملة النعت لديه تكون غالبًا جملة فعلية ، ولا أثر للنعت الجملة الاسمية .

جملة النعت يأتي بها على الأصل مفصولة ، وعلى ذلك لا نجد أثرًا لجملة النعت التي تسبق بالواو للتوكيد في النماذج المختارة موضع التطبيق .

وعند تعدد النعوت فإنه يفصل بينها على الأصل إن لم تكن متعارضة ، فإن كانت متعارضة نجده يصل بينها أيضًا على الأصل ، ولا نجده أخطأ في ذلك .

التعامل مع الخبر

الخبر يأتي لديه مفصولا على الأصل عن المبتدأ .

وإن تعددت الأخبار فإنه يفصل بينها على الأصل إن كانت منسجمة لا تعارض بينها ، ويصل بينها أيضًا على الأصل إن كانت متعارضة .

لكنه في كثير من المواضع يفصل فصلا خاطئًا بين خبرين ليسا متعارضين ، وأهم دوافعه لحذف الواو إرادة التكثيف ، وتحقيق التفعيلة .

وقد يصل عن طريق الخطأ بين أخبار لا تعارض بينها ، ويكون مبعثه في ذلك إيثار الشكل وإغرائه له على حساب المعنى فيجد الجملتان تقعان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، أي أنهما يتفقان في الإسناد ، فيغريه ذلك بوصلهما بالواو .

الوصل بالجملة المعترضة

لجـــأ نزار في بعض المواضع إلى الوصل بالجملة المعترضة ، ليستأنف الحديث الذي بـــدأه مـــرة أخرى كنوع من أنواع الاستطراد أو تنشيط ذهن المتلقي كوصله بين أسلوب النداء " فيا قارئي .. " وبين الجواب " سألتك بالله .. " في قوله :

فيا قارئي .. يا رفيق الطريق   أنا الشفتان .. وأنت الصدى
سألتـكَ بالله .. كـــن ناعمًا   إذا ما ضممت حروفي غدا ..

[ورقة إلى القارئ ص ١٨]

وأخيرًا الوصل بالفاء

مـــن أدوات الوصل التي لجأ إليها نزار الفاء ، جاء الوصل بها لدية في مواضع كثيرة ، وافق أصل استخدامها في معظمها ، فجاء بها للترتيب والسرعة في أربعة مواضع وللسببية في أربعة مواضع ، ولعطف المفصل على المجمل ــ وهو ما اختصت به الفاء دون بقية حروف العطف ــ في موضعين ، واستخدمها لمعنى جديد لم يذكره العلماء لها ، وهو التعليل في ثلاثة مواضع .

ــ وممـــا يلاحظ على استخدام نزار للفاء أنها قد تسقط خطأ ولا تقترن لديه بجملة جواب الشرط ، ويكون ذلك غالبًا لاستقامة التفعيلة .

الفصل الثالث : التضمين

تمهيد

التضمين في أبسط صوره هو أن يضمن الشاعر شعره والناثر نثره كلاما آخر لغيره، قصدًا للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود .

وهذا التبادل للمعاني وأخذ اللاحق من السابق طبيعة إنسانية سواء على مستوى المتحدث العادي أم المبدع شعرًا أو نثرًا ، لذلك يقول علي بن أبي طالب رضى الله عنه: " لولا أن الكلام يعاد لنفد. وقال بعضهم: كل شيء إذا ثنيته قصر إلاّ الكلام فإنّك إذا ثنيته طال " [١] .

" إن كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات ، وكل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى . لقد حل مفهوم التناص محل مفهوم التذوات (الذاتية المتبادلة) Intersubjectivity بينما السرقة الأدبية هو اقتراض غير مصرح به " [٢]

والأمثلة على التضمين كثيرة في الأدب العربي ، " منها قول ابن المعتز .. :

عوذ لما بت ضيفًا لـه ... أقراصه مني بياسين

فبت والأرض فراشي وقد .. غنت قفا نبك مصاريني

فضمن هذا الشاعر بيته الأول كلمة من السورة، وبيته الثاني جملة من البيت الذي هو أول القصيدة المشهورة " [٣] .

لقد تناول القدماء مبحث التضمين وقننوا له ، ووضعوا له الضوابط والشروط .

فابن الأثير مثلا في " المثل السائر " يذكر أنه مما يكتسب به الكلام طلاوة ، تمييزًا له عما هو معيب : وهو من عيوب القوافي وذلك ما سيلي ذكره ، والتضمين عنده نوعان : النوع الأول وهو الحسن منه يكون بتضمين الكلام لآيات وأحاديث النبوية، فإذا لجأ إلى الآية أو الحديث وضمنه كله فهو تضمين كلي ، وإذا لجأ إلى جزء من الآية أو من الحديث فهو تضمين جزئي ، ويرى ابن الأثير أن شرط التضمين أن يضمن المبدع كلامه بالآية بكمالها أو بالحديث بتمامه .

---

١ " كتاب الصناعتين " تحقيق : علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ط١ سنة ١٣٧١: ١٩٥٢ ص ٦٣
٢ " دوائر التناص " د. عمر عبد الواحد دار الهدى للنشر والتوزيع المنيا ط١ سنة ٢٠٠٣م ص ١٣
٣ " تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر" تحقيق د. حفني محمد شرف ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، لجنة إحياء التراث الإسلامي ص ٤٠

والنوع الثاني : وهو أن يضمن المبدع كلاما آخر لغيره، قصدًا للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود، لكن شرط التضمين لديه أن يكون زائدًا على المعنى ، بحيث يمكن الاستغناء عنه " (١)

ويعتبر التضمين يحيى بن حمزة العلوي في كتابه " الطراز " من السرقات الفنية ، وجعل له خمسة أنواع ، منها ما يدخل في باب اللفظ ومنها ما يتعلق بالمعنى، وهذه الأنواع هي :

النوع الأول النسخ

من نسخت الكتاب إذا نقلت ما فيه إلى غيره ، والنسخ يكون على وجهين :

الوجه الأول منهما أن يأخذ لفظ الأول ومعناه ولا يخالفه إلا بروي القصيدة ، ومثاله قول امرئ القيس :

وقوفًا بها صحبي عليَّ مطيَّهم   يقولون لا تهلك أسىً وتحمَّلِ

أخذه من طرفة بن العبد واسترقه وأجراه على منواله الأول فقال :

وقوفًا بها صحبي عليَّ مطيَّهم   يقولون لا تهلك أسىً وتجلَّدِ

والوجه الثاني : هو الذي يؤخذ فيه المعنى وأكثر اللفظ ، مثاله ما قاله بعضهم يمدح معبدًا صاحب الغناء ويذكر فضله على غيره ممن تولَّع بالغناء

أجاد طويس والسريجي بعده   وما قصبات السبق إلا لمعبد

ثم قيل بعد ذلك

محاسن أوصاف المغنين جمةٌ   وما قصبات السبق إلا لمعبد

النوع الثاني السلخ

من سلخ أديم الشاة وهو أخذ بعض جسم المسلوخ ، وهو على وجهين :

الوجه الأول : وهو أخذ بعض المعنى ولا تعويل فيه على إيراد اللفظ ، واشتقاقه ، ومثاله قول بعض أهل الحماسة :

لقد زادني حبًّا لنفسي أنني   بغيض إلى كل امرئٍ غير طائل

فأخذ المتنبي هذا المعنى واستخرج منه ما يشبهه من جهة معناه ، فقال :

وإذا أتتك مذمتي من ناقصٍ   فهي الشهادة لي بأني كامل

---

١ " المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، سنة ١٣٥٨هـ ١٩٣٩م ١: ٣٤١ وما بعدها

الوجه الثاني : بأخذ المعنى وشيء يسير من اللفظ ، كما في قول حسان بن ثابت في مدح الرسول :

ما أن مدحت محمدًا بمقالتي   لكن مدحت مقالتي بمحمدِ

وبعده قال المتنبي :

ولم أمدحك تفخيمًا لشعري   ولكني مدحت بك المديحا

الوجه الثالث : أن يؤخذ بعض المعنى .

النوع الثالث : وهو إحالة المعنى إلى ما هو دونه .

النوع الرابع : عكس المعنى .

النوع الخامس : في أخذ المعنى والزيادة عليه معنى آخر " [١]

ويؤكد الخطيب القزويني في " الإيضاح " [٢] على ضرورة التنبيه على البيت المتضمَّن إن لم يكن مشهورًا كقول الحريري:

على أني سأنشد عند بيعي ... أضاعوني وأي فتى أضاعوا

المصراع الأخير قيل هو للعرجي وقيل لأمية بن أبي الصلت

وفرق بين الاستعانة : وهو تضمين البيت وما فوقه ، والإيداع أو الرفو : وهو تضمين المصراع .

كما نجده في تناوله لهذا المبحث يفرق بين التضمين : الذي هو للشعر ، والعقد الذي هو إعادة النثر شعرًا ، أو نظم النثر : وهو إما أن يكون عقد قرآن كقول الشاعر:

أنلني بالذي استقرضت خطًا ... وأشهد معشرًا قد شاهدوه

فإن الله خلاق البرايا ... عنت لجلال هيبته الوجوه

يقول إذا تداينتم بدين ... إلى أجَلٍ مُسمى فاكتبوه

أوعقد الحديث كقول الإمام الشافعي رضي الله عنه :

عمدة الخير عندنا كلمات ... أربع قالهن خير البرية

اتق المشبهات وازهد ودع ما ... ليس يعنيك واعملن بنية

١ ينظر " الطراز " ليحيى بن حمزة العلوي ٣: ١٩١
٢ ينظر " الإيضاح " ص ٣٦٣ وما بعدها

عقد قوله عليه السلام " الحلال بين والحرام بين وبينهما أمور مشتبهات ، وقوله عليه السلام: " ازهد في الدنيا يحبك الله "، وقوله عليه الصلاة والسلام: " من حسن إسلام المرء تركه ما لا يعنيه " ، وقوله عليه السلام: " إنما الأعمال بالنيات "

وأما عقد غيرهما فكقول أبي العتاهية:

ما بال من أوله نطفة ... وجيفة آخره يفخر

عقد قول علي رضي الله عنه: " وما لابن آدم والفخر وإنما أوله نطفة وآخره جيفة "

وممن تناول التضمين بشكل أشمل وأعم وأبسط ابن أبي الإصبع ، فيقول في باب حسن التضمين : " وهو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من بيت، أو من آية، أو معنى مجردًا من كلام، أو مثلاً سائرًا أو جملة مفيدة ، أو فقرة من حكمة " (١) .

ومعنى قوله : " أن يضمن المتكلم كلامه " أن ذلك يكون في الشعر أو النثر على السواء ، ثم قوله : " كلمة من بيت أو من آية " أنه لا يميز بين التضمين من الشعر أو من القرآن ، فلا يقسمه إلى تضمين أو عقد كما قسمه البعض ، ومعنى قوله : " أو جملة مفيدة أو فقرة من حكمة " أنه لا فارق بين تضمين لفظ أو أكثر . فلا يقسمه إلى تضمين جزئي وكلي كما قسمه البعض .

ونلاحظ أن التعريف بسيط وشامل وذلك ما سنعتمده في هذه الدراسه . أي أننا سنرصد اللفظ أو التعبير أو الجملة المتضمنة ، ونذكر مصدرها أو حقيقتها التاريخية ، وكيفية توظيف نزار لها ، ومقياس حكمنا على المتضمَّن أن يضيف إلى المعنى ، فموضع الاستحسان يكون رهنًا بتجميل المعنى والاستفادة من النص أو الاسم المتضمن ، أما إذا أفسد المعنى أو خالف حقيقة ما ضمنه ، فذلك سيكون بلا شك موضع نقد واستهجان ، وذلك فيما أرى هو مقياس القدماء في حكمهم على التضمين .

ويؤكد أبو هلال العسكري في معرض حديثه عن التضمين على أنه ليس للاحق غنى عن تناول معاني وألفاظ السابق عليه ، وذلك لا عيب فيه إلا إذا فسد المعنى ، أما إذا كان المعنى أجمل فهو موضع استحسان عند الجميع ، والدليل على ذلك قوله : " لما قال بشّار:

من راقبَ الناسَ لم يظفرْ بحاجتِه ... وفازَ بالطّيِّباتِ الفاتكُ اللّهِجُ

---

١ " تحرير التحبير " ص ١٤٠

تبعه سلم الخاسر، فقال:

من راقبَ النّـــاسَ ماتَ غمًا ... وفـــــازَ باللّـــــــذّةِ الجســـورُ

فلما سمع بشار هذا البيت قال: ذهب ابن الفاعلة ببيتي " [1] وذلك يدل على جواز الأخـــذ والعطاء في المعاني والألفاظ بين المبدعين بشرط تجويد المعنى ، ويذكر العسكري أنه قد يطلق عليه أحيانًا الاتباع .

ويطلق المحدثون على التضمين اسم التناص ؛ ربما خوفًا من الالتباس بين التضمين الذي ذكرناه وبين التضمين الذي هو عيب من عيوب القوافي ، والذي يقول عنه أبـــو هـــلال العسكري : " التضمين من المحسنات البديعية المستهجنة ، أن يكون الفصل الأوّل مفتقرًا إلى الفصل الثاني، والبيتُ الأول محتاجاً إلى الأخير كقول الشاعر:

كأنَّ القلب ليلة قيل يغدى ... بليلى العامريّة أو يراحُ

قطاةٌ غرّها شركٌ فباتتْ ... تجاذبهُ وقد علقَ الجناحُ

فلم يتمّ المعنى في البيت الأول حتى أتمّه في البيت الثاني، وهو قبيح " [2] .

وهو عند ابن عبد ربه : " أن يكون البيت معلّقًا بالبيت الثاني لا يتم معناه إلا بـــه. وإنمـــا يُحمد البيت إذا كان قائمًا بنفسه " [3]

---

١ " كتاب الصناعتين " ١: ٦٥
٢ السابق ١: ٦٥
٣ " العقد الفريد " ٥ : ٣٧٨

وعـند العـودة إلـى شعر نزار نجد عنده نماذج عديدة من التضمين ، فقد قامت الدراسة بحـصر نمـاذج التـضمين لديه ، وعددها سبعون نموذجًا ، وأظهر الإحصاء أن أبرز التـضمينات لديـه أسماء الأعلام ، فقد بدت لديه أعلام تاريخية وأخرى دينية وثالثة من التراث الشعبي ، كما نجده يضمن في أشعاره ألفاظًا وتعبيرات بعضها من التراث العربي القديم ، وبعضها من القرآن أو الكتاب المقدس .

يلاحـظ كذلك أنه يضمن أشعاره ألفاظًا وتعبيرات ومعانٍ مستوحاة من التراث الديني الإسـلامي ، وأخرى من التراث الديني المسيحي ، ومن التراث الشعبي ، ضمن أشعاره كـذلك بعض الإشارات التاريخية ، وبعض العادات العربية ، وبعض العادات المسيحية ، وكـذلك لجأ للتضمين بذكر أسمـاء بعض الأماكن والأمم والجماعات ، كل هذه الأنواع والمجالات ستبرز عند التحليل :

المبحث الأول تضمين الأعلام

الأعلام أكثر ما لجأ إليه نزار في تضميناته ، فقد رصدت الدراسة من بين نماذج التضمين ، والتـي تقـدر بسبعين موضعًا ، جـاء تضمين الأعلام في ٣٣ موضعًا ، أي أنها تمثل حوالي ٤٧,١ % من إجمالي نماذج التضمين ، وهي نسبة كبيرة كما هو واضح .
جاءت الأعلام لديه تاريخية ودينية ومن التراث الشعبي .

١- الأعلام التاريخية

من أبرز الأعلام التاريخية التي ضمنها نزار أشعاره **هارون الرشيد** ، وهو كما تحدثنا كتب التراجم وكتب التاريخ الإسلامي خامس خلفاء بني العباس ، ولد في المحرم سنة مائة وثمـان وأربعين ، وبويع له بالخلافة سنة مائة وسبعين ، وتوفي سنة مائة وثلاث وتسعين عن عمر يناهز أربعًا وأربعين سنة وبضعة أشهر ، وكانت مدة خلافته ثلاثًا وعشرين سنة وبضعة أشهر .

ذكره نزار في ثلاثة مواضع ، الأول قوله مخاطبًا محبوبته :

تريدين في لحظتين اثنتين   بلاط الرشيد وإيوان كسرى
[تريدين ص ٤١٦]

ونزار هنا لم يخطئ في التمثيل به على الغنى والترف واتخاذه رمزًا لهما ، فقد أكد المؤرخون على غناه وترفه ، بل على غنى عصره " فسمى الناس أيامه لنضارتها وكثرة خيرها وخصبها أيام العروس " (١)

ويضاف إلى ذلك كثرة الأخبار التي رواها صاحب الأغاني عن ترفه وإجزاله العطاء للشعراء ، منها ما حكاه عن مروان بن أبي حفصة الشاعر ، قال : " ومضت الأيام وولي هارون الرشيد الخلافة، فدخل إليه مروان؛ فرأيته واقفًا مع الشعراء ثم أنشده قصيدةً امتدحه بها. فقال له: من أنت ؟ قال: شاعرك وعبدك يا أمير المؤمنين مروان بن أبي حفصة. قال له: ألست القائل في معن بن زائدة ! وأنشده البيتين اللذين أنشده إياهما المهدي، ثم قال: خذوا بيده فأخرجوه، لا شيء لك عندنا، فأخرج . فلما كان بعد ذلك بأيام تلطف حتى دخل؛ فأنشده قصيدته التي يقول فيها:

لعمرك ما أنسى غداة المحصب ... إشارة سلمى بالبنان المخضب

وقد صدر الحجاج إلى أقلهم ... مصادر شتى موكبًا بعد موكب

قال: فأعجبته، فقال: كم قصيدتك من بيت؟ فقال: ستون أو سبعون. فأمر له بعدد أبياتها ألوفًا. فكان ذلك رسم مروان عندهم حتى مات " (٢)

ويقول نزار عن هارون في موضع آخر :

مأساة هارون الرشيد مريرة   لو تدركين مرارة المأساة
[الرسم بالكلمات ص ٤٦٥]

والمأساة التي يقصدها هنا ونتأكد من سياق القصيدة هي أن كل من حوله من النساء يطلبن منه ويتوقعن فحولة دائمة وقدرة جنسية مفرطة ، لكنه يشعر بداخله أنه لم يعد يقدر على تلبية هذه الرغبات ، لم يعد جسده يقوى على هذه الاستجابة لهذه النداءات .

ونلاحظ هنا أن نزارًا يبرز جانبًا من جوانب شخصية هارون الرشيد ، وهو جانب الفحولة والقدرات الجنسية وحب النساء والتمتع بهن ليل نهار ، وتلك فكرة مغلوطة ، ربما

---

١ المسعودي " مروج الذهب " تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد،المكتبة التجارية الكبرى، ط٤،سنة ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م ٤: ٣١٦ وما بعدها .
٢ " الأغاني " مركز تحقيق التراث الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٢م ١٠: ٨٨

ساعد على ترويجها وسائل الإعلام والأعمال الدرامية التي رأت في هذه المغامرات الملفقة تسرية لجمهور عريض من المشاهدين .

فالمصادر التاريخية التي بين أيدينا لم تشر إلى هذا الجانب : فابن عبد ربه في " العقد الفريد " يذكر نسبه وسنة ولادته ووفاته ، ومدة خلافته وزوجاته وأولاده منهن ، ولم يذكر من صفاته الجسدية أو الشخصية إلا أنه كان أبيض جسيمًا طويلا ، قد وخطه الشيب ، نقش على خاتمه : " لا إله إلا الله " وعلى خاتم آخر " كن من الله على حذر " [1]

بل على العكس من هذه الفكرة المغلوطة ، فقد ذكرت المصادر عن هارون الرشيد أنه كان " مواظبًا على الحج، متابعًا للغزو، واتخاذ المصانع والآبار والبرك والقصور في طريق مكة، وأظهر ذلك بها وبمنًى وعَرَفَات ومدينة النبي صلى الله عليه وسلم، فعمَّ الناسَ إحسانُه، مع ما قرن به من عدله، ثم بنى الثغور، ومَدَّن المدن، وحَصَّن فيها الحصون ، فقمع الباطل، وأظهر الحق، وأنار الأعلام، وبرز على سائر الأُمم، وكان الرشيد أول خليفة لعب بالصولجان في الميدان ورمى بالنشاب في البرجاس، وكان أول من لعب بالشطرنج من خلفاء بني العباس، وبالنرد وكثير مما يجاوز النعت ويتفاوت فيه الوصف " [2]

ومما يؤكد خطأ هذه الفكرة وفسادها وصيته لمعلم ابنه الأمين كما ذكرها المسعودي ، فيقول : " قال الأحمر النحوي: بعث إليَّ الرشيدُ لتأديب ولده محمد الأمين، فلما دخلت قال: يا أحمر، إن أمير المؤمنين قد دفع إليك مهجة نفسه، وثمرة قلبه، فصَيَّر يدك عليه مبسوطَة، وطاعتك عليه واجبة، فكن له بحيث وضعك أمير المؤمنين، اقرئه القرآن، وعرفه الأثار، ورَوِّه الأشعار، وعلمه السنن، وبصره مواقع الكلام وبدأه، وامنعه الضحك إلا في أوقاته، وخذه بتعظيم مشايخ بني هاشم إذا دخلوا إليه، ورَفْع مجالس القواد إذا حضروا مجلسه، ولا تمرنَّ بك ساعة إلا وأنت مغتنم فيها فائدة تفيده إياها، من غير أن تَخْرُق به فتميت ذهنه، ولا تمعن في مسامحته فَيَسْتَحْلِيَ الفراغ ويألفه، وقوِّمْهُ ما استطعت بالقرب والملاينة، فإن أباهُمَا فعليك بالشدة والغلظة " [3] .

---

١ " العقد الفريد " ٥: ١١٧
٢ المسعودي " مروج الذهب " ٤: ٣١٦
٣ السابق ٣: ٣٦٢

ومما له علاقة قوية بتكذيب هذه الفكرة ما رواه صاحب الأغاني عن عبد الله بن أيوب التميمي أنه قال " قال لي الرشيد يومًا: أنشدني مرثية مروان بن أبي حفصة في معن بن زائدة .. قال: فأنشدته إياها، ثم قال لي، أنشدني قصيدة أبي موسى التيمي في مرثية يزيد ابن مزيد، فهي والله أحب إلي من هذه، فأنشدته ... قال: فبكى هارون الرشيد بكاء اتسع فيه حتى لو كانت بين يديه سكرجة لملأها من دموعه " (١)

فخليفة بهذا القدر وبذلك الغنى ويرسل ابنه إلى معلم يعلمه الدين والفقه واللغة ، ثم يوصيه بهذه الوصايا ويبكي هذا البكاء عند سماعه قصائد في الرثاء والحديث عن الموت وتذكر الآخرة لا يمكن أن يوصف بأنه كان منغمسًا في لهوه وترفه ومغامراته النسائية .

والموضع الثالث الذي ذكر فيه نزار هارون الرشيد قوله على لسان فتاته في اليوميات :

كهارون الرشيد أبي جواريه ، مواليه تمطيه على الطرر
[يوميات امرأة لا مبالية ص ٦٠٨]

فمجالس الخلفاء كانت بالفعل عامرة بالجواري من مغنيات وراقصات وعازفات ، لكنها أيضًا كانت ملتقى للشعراء والعلماء والحكماء ، تذكر المراجع أنه لم يجتمع على باب خليفة من العلماء والشعراء والكتاب والندماء كما اجتمع على باب هارون الرشيد ، وكانت الأموال تغدق على الشعر والشعراء والعلماء والمترجمين أضعاف ما تنفق على الجواري

ومن الأعلام المهمة التي ضمنها نزار شعره " كسرى " ، ذكره في ثلاثة مواضع :

الأول في حديثه لمحبوبته بأنه لا يستطيع عمل المستحيل ؛ لأنه لا هو في غنى الرشيد ولا في ثراء كسرى ، فيقول لها :

تريدين في لحظتين اثنتين بلاط الرشيد وإيوان كسرى
[تريدين ص ٥١٦]

وقوله أيضًا في الموقف نفسه :

ولست أنا
سندباد الفضاء
لأحضر بابل بين يديك
وأهرام مصر .. وإيوان كسرى
[تريدين ص ٥١٦]

١" الأغاني " ٢٠: ٤٧، ٤٨

وقوله الثالث

لو عندي امرأة مثلك أنتِ لكنت هرقلا أو كسرى

[قصيدة واقعية ص ٧٢٩]

فهو يؤكد في المواضع الثلاثة على حقيقة واحدة وهي غنى كسرى ، وملكه العريض ، و كسرى ليس اسمًا لملك معين من ملوك الفرس ، بل هو لقب لكل الملوك عندهم ، فقد " كان الملك الاكبر من ملوك الدولة الحميرية الثانية في بلاد اليمن يلقب بتبع، كما كان الفرس يدعون من ملك منهم كسرى (معرب خسرو – الفارسية) والروم قيصر (معرب Cesar والترك خاقان " [١] وهكذا .

ويؤكد ذلك الخوارزمي عند حديثه عن تاريخ ملوك الفرس وألقابهم : " ... ثم كسري، ولقبه: أنوشروان والملك العادل، ويسمى هو ومن بعده من ملوك الفرس الأكاسرة ، ثم ابنه هرمز، ولقبه: ترك زاد، أي ابن التركية، لأن أمه كانت ابنة خاقان، ملك الترك ، ثم ابنه كسرى، ولقبه: ابرويز، والملك العزيز. والأكاسرة، جمع كسرى، على غير قياس، وكسرى، إعراب خسرو" [٢]

ولم يكن الأكاسرة كلهم أغنياء ، ولهم ثراء قارون مثلا ، ولكن الفكرة أنهم ملوك ، وعادة ما يكون الملوك أثرياء ، ولكن تتفاوت درجات هذا الثراء وكانت الحالة الاقتصادية في حكمهم لبلاد فارس تتفاوت بين الفقر وسوء المعيشة وبين الغنى والثراء الفاحش .

وربما كان لعدم الاستقرار في الملك ولقصر فترة حكم العديد من الملوك لديهم الأثر السيء الذي جر عليهم هذا الفقر ، فقد ذكر ابن الأثير من ملوكهم أردشير الذي قتل وكان ملكه سنة وستة أشهر ، وشهر براز واسمه فرخان دام ملكه أربعين يومًا ، ومن ملوكهم كذلك خشنشبنده من بني عم أبرويز وكان ملكه أقل من شهر ، ومن ملوكهم كذلك خرزاد خسرو الذي قتل ولم يستمر ملكه إلا ستة أشهر " [٣] . ويمثل النموذج الثاني عصر الغنى فترة حكم كسرى أنو شروان " أي ذو الروح الخالدة ، وهو أعدل ملوك الأسرة الساسانية ؛ لذلك اشتهر بـ أنو شروان العادل ، وقد ازدهرت البلاد في عهده ازدهارًا كبيرًا

---

١ " الأعلام " ٢: ١٧٥

٢ " مفتاح العلوم " ١: ١٩ وما بعدها

٣ " الكامل في التاريخ " ١: ١٧٢، ١٧٣

وشهدت إصلاحًا داخليًا وانتصارًا خارجيًا على الــروم ، ويعد عصــره أزهى عصــور الــدولة الســاسانية ، وقد ولــد النبي ــ صلعم ــ في عهده " (١) .
إذن فالتمثيل على الغنى بالأكاسرة ربما يأتي من باب التغليــب ، وأنهــم ملــوك فمــن الضروري أن يكونوا أغنياء .

ومن الشخصيات التاريخية التي ضمنها نزار شعره السلطان عبد الحميد ، بدا ذلك فــي قوله على لسان هذه المرأة التي تحيا حياة عاطفية باردة ، وزوجها لا يعبأ بمشاعرها ، بل يعتبرها قطعة من أثاث المنزل ، شأنها في ذلك شأن السبايا في مخدع السلطان عبد الحميد أو من على شاكلته في الدولة التركية :

ماذا أريد؟
يا وارثًا عبد الحميد
والمتكى التركي
والنرجيلة الكسلى تئن وتستعيد
والشركسيات السبايا حول مضجعه الرغيد
[أوعية الصديد ص ٣٤٤]

والسلطان عبد الحميد هو سلطان تركيا ، " كان حزب تركيا الفتاة قد خلع عبد العزيــز وأجلس مكانه مراد الخامس أخا عبد الحميد ، ولكنه أنزل عن العرش بحجــة جنونــه ، واعتلى عبد الحميد مكانه ، حكم البلاد حكمًا قاسيًا ، كثرت العيون فيه ، واختلت موازين الأمور ، كان عهده طافحًا بالحروب ، ثار عليه ١٩٠٨م الضباط الشبان المنتمــون إلــى حزب تركيا الفتاة ، وأكرهوه على منح دستور للبلاد سنة ١٩٠٨م ثم خلعوه ١٩٠٩م حين لمسوا نواياه السيئة ، واحتفظ به سجينًا نهاية حياته في سالونيك ثم في جهة قريبــة مــن أزمير " (٢)
ومن تفاصيل حياته نستطيع أن نستنتج إمكانية تصديق ما ذكره نزار عن سباياه وتكايــاه وقصوره المليئة بالجواري الحسان .

---
١ دكتر محمد معين ، فرهنك معين ، ج٥ اعلام ، مؤسسة انتشارات أمير كبير ، تهران ١٣٧٥هـ.ش .
٢ " الموسوعة العربية الميسرة " ٢: ١١٨٠

من الأعلام التاريخية التي ضمنها نزار أشعاره شخصية المناضلة الفرنسية " جان دارك " مقارنًا بينها وبين المجاهدة الجزائرية جميلة بوحريت ، فيقول معلنًا أن جان درالك لا ترقى إلى المكانة التي ارتقت لها جميلة :

ما أصغر (جان دارك) فرنسا في جانب (جان دارك) بلادي

[جميلة بوحيرد ص ٤٥٣]

والغريب أن المصادر تناولت المفضل ، ولم تتناول المفضل عليه ، رغم أنه أشهر لدينا ، وجان دارك (١٤١٢- ١٤٣١) قديسة وبطلة قومية فرنسية تدعى عذراء أورليان ، ابنة مزارع في اللورين ، وقفت بجانب شارل السابع عند تتويجه ، رفعت إلى مرتبة القديسين سنة ١٩٢٠م ، أسرها البرجنديون وباعوها إلى الإنجليز الذين كانوا يتوقون إلى تحطيم تأثيرها على الشعب بإعدامها . ولكي يبرأ آسروها من المسئولية أحيلت إلى محكمة التفتيش في روان ، وحوكمت بتهمة الهرطقة ، وحكم عليها بالحرق سنة ١٩٣١م ، عيد ميلادها ٣٠ مايو ، نسجت حول سيرتها أساطير عديدة ، وكانت موضوع صور وتماثيل كثيرة " (١)

هنا يقارنها نزار بجميلة بوحريد ، تلك المجاهدة الجزائرية ، وهو هنا محق في وضعها في مقارنة مع جان دارك الفرنسية ، لأن جميلة من قصة نضالها ضد الاحتلال الفرنسي لا تقل بأي حال من الأحوال عن تلك القديسة جان دارك .

ومن الأعلام التاريخية المهمة التي ضمنها نزار شعره الملكة الفرعونية كليوباترا ،فيقول :

تريدين في لحظتين اثنتين
بلاط الرشيد وإيوان كسرى
وقافلة من عبيد وأسرى
تجر ذيولك يا كليوباترا

[تريدين ص ٤١٦]

ممثلا لها بالترف والغنى والعظمة والأبهة ، وهو محق في هذا التمثيل ، فكليوباترا هي " ابنة بطلميوس الثاني عشر ، تزوجت أخاها بطلميوس الثالث عشر وارتقيا العرش سويًا بوصية أبيهما سنة ٥١ ق م . كانت سيدة شجاعة واسعة الثقافة والأطماع ، قوية الإرادة ، عندما وليت الحكم كانت روما أقوى دول العالم في حين وصلت مصر إلى الحضيض وكادت بعد فترة قصيرة تصبح ولاية رومانية ، فاعتزمت كليوباترا استخدام مواهبها في

[1] " الموسوعة العربية الميسرة " إشراف : محمد شفيق غربال دار نهضة لبنان للنشر والطبع بيروت لبنان ١: ٦٠٨

استغلال الرومان لتحقيق آمالها ، فتزوجت من يوليوس قيصر ثم من بعده تزوجها أنطونيوس سنة ٣٧ ق م ووزع عليها النصف الشرقي من العلم الروماني ، بعد ذلك دفعته لمحاربة أوكتافيوس لتسيطر على العالم الروماني كله ، لكن هزيمتها في أكتيوم ٣١ ق م قضت على كل آمالها فآثرت الانتحار .

أثبتت الدرسات الحديثة أن كليوباترا لم تكن غادرة ولا غانية مبتذلة ، وتبعًا لذلك بطلت مزاعم القدماء الذين لطخوا سمعتها انتقامًا منها وتقربًا لأوكتافيوس " [١]

ملكة بهذه الشجاعة وهذا الطموح وذلك الجمال الذي يساعدها على أن يقع في حبها يوليوس قيصر وأنطونيوس من بعده لا بد وأن تكون ملكة عظيمة تأمر فتطاع ، ومن المنطقي وغير المستبعد أن يجر ذيلها قافلة من العبيد والأسرى ، لذلك فقد أحسن نزار في توظيفه لاسم هذه الملكة .

من الأعلام التاريخية التي ضمنها نزار أشعاره " طارق بن زياد " جاء ذكره في موضعين ، والاثنان في سياق حزنه على الأندلس وتاريخه الضائع ، يقول في الموضع الأول :

كتبت لي يا غالية
كتبت تسألين عن إسبانية
عن طارق يفتح باسم دنيا ثانية
[أحزان في الأندلس ص ٥٦٣]

ويقول في الموضع الثاني :

عانقت فيها عندما ودّعتها رجلا يسمى طارق بن زياد
[غرناطة ص ٥٦٨]

وهو " طارق بن زياد الليثي بالولاء (نحو ٥٠ – ١٠٢ هـ = نحو ٦٧٠ – ٧٢٠ م): فاتح الأندلس . أصله من البربر.أسلم على يد موسى بن نصير، فكان من أشد رجاله. ولما تم لموسى فتح طنجة، ولى عليها طارقا سنة ٨٩ هـ فأقام فيها إلى أوائل سنة ٩٢ هـ. فجهز موسى جيشًا معظمه من البربر لغزو الاندلس، وولى طارقا قيادتهم، فنزل بهم البحر، واستولى على الجبل (جبل طارق) ، وفتح حصن قرطاجنة، وتغلغل في أرض الأندلس بعد أن أحرق السفن التي جاء عليها بجيشه . وعاد إلى طليطلة سنة ٩٣ هـ

٢ " الموسوعة العربية الميسرة " ١: ١٤٧٧

فالتقى بموسى بن نصير، وكان قد حذره من التوغل في الفتوح والمغامرة بمن معه، فعاقبه بالعزل من القيادة. ثم أعاده الوليد ابن عبد الملك وأصلح ما بينه وبين موسى، وعاد طارق إلى غزواته " (١)

ومن الطريف الذي ذكره الطبري في تاريخه عن فتح طارق لبلاد الأندلس : "ولما ركب طارق البحر غلبته عينه فرأى النبي ومعه المهاجرون والأنصار قد تقلدوا السيوف ونكبوا القسي، فقال له النبي صلى الله عليه وسلم : يا طارق تقدم لشأنك. وأمره بالرفق بالمسلمين والوفاء بالعهد، فنظر طارق فرأى النبي " ص " ، وأصحابه قد دخلوا الأندلدلس أمامه، فاستيقظ من نومه مستبشرًا ، وبشر أصحابه ، وقويت نفسه ولم يشك في الظفر" (٢)

فمن حق نزار أن يبكي مجد العرب في الأندلس ، ومن حقه أن يتذكر فاتحها ويلقي السلام على من رفع رايات العرب والإسلام في هذه البلاد ، ومن حقه أن يشكو له تخلي أحفاده عما أوجده لهم وخروجهم منها إلى الأبد .

فالاستشهاد هنا موفق ، واستحضار صورة طارق بن زياد أكدت المعنى وأشعرت القارئ بالغصة لضياع هذا المجد العظيم .

وممن ذكره في اجتراره للأحزان على الأندلس عقبة بن نافع ، فقال عنه :

كتبت لي يا غالية
كتبت تسألين عن إسبانية
عن عقبة بن نافع يزرع شتل نخلة
في قلب كل رابية
[أحزان في الأندلس ص ٥٦٣]

وأرى أن موضع الاستشهاد هنا مخالف للحقيقة التاريخية ، التي تؤكد أن عقبة بن نافع لا علاقة له بإسبانيا ولا بالأندلس لسبب واضح ، أنه مات قبل فتح العرب لبلاد الأندلس بفترة طويلة ، فقد ورد في الأعلام أنه "عقبة بن نافع بن عبد القيس الاموي القرشي الفهري (١ ق هـ - ٦٣ هـ = ٦٢١ - ٦٨٣ م): فاتح، من كبار القادة في صدر الإسلام. وهو باني مدينة القيروان.كان ابن خالة عمرو بن العاص، فوجهه عمرو إلى إفريقية سنة ٤٢ هـ والياء ، وعلا ذكره، فولاه معاوية إفريقية استقلالا سنة ٥٠ هـ، وسير إليه عشرة آلاف فارس ، فأوغل في بلاد إفريقية حتى أتى وادي القيروان، فأعجبه،

١ الزركلي " الأعلام " ٣: ٢.١٧

٢ " الكامل في التاريخ " ٢: ٣٤١ ، وينظر أيضًا " الإحاطة في أخبار غرناطة " ١: ٣ ، تاريخ ابن خلدون ٣: ١٣٨

فبنـــى فيه مسجدا لا يزال إلى اليوم يعرف بجامع عقبة، وأمر من معه فبنوا فيه مساكنهم. وعـــزله معاوية سنة ٥٥ هـــ ، فعاد إلى المشرق. ولما توفي معاوية بعثه يزيد واليا على المغرب سنة ٦٢ هــ . فقتله الفرنج ودفن بالزاب" (١)

فعقبة بن نافع مرتبط تاريخيًا ببلاد المغرب أو ما كان يطلق عليها قديمًا إفريقية ، فهو لم يشهد فتح الأندلس الذي تم سنة ٩١ هــ ، أي بعد وفاته بنحو ثلاثين عامًا ، وتؤكد هذه الحقيقة كل المصادر التاريخية التي عدت إليها .

ومـــن الأعـــلام المهمة التي ضمنها نزار أشعاره في معرض حديثه عن أحزانه على ضياع الأندلس شخصية " ولادة " ، ذكرها في قوله :

لم يبق في إسبانية منا من العصور الثمانية
لم يبق من ولادة ومن حكايا حبها
قافية ولا بقايا قافية
[أحزان في الأندلس ص ٥٦٤]

وولادة بنت المستكفي كانت بالفعل من أعلام الأندلس ، ولها شهرة فائقة ، يقول عنها ابـــن بـــسام : " كانـــت في نساء أهل زمانها واحدة أقرانها حضور شاهد وحرارة أوابد، وحـــسن منظـــر ومخبـــر، وحلاوة مورد ومصدر. وكان مجلسها بقرطبة منتدى لأحرار المـــصر، وفناؤها ملعبًا لجياد النظم والنثر، يعشو أهل الأدب إلى ضوء غرتها، ويتهالك أفراد الشعراء والكتاب على حلاوة عشرتها، إلى سهولة حجابها وكثرة منتابها؛ تخلط ذلك بعلو نصاب، وكرم أنساب ، وطهارة أثواب ... ولهـــا مع أبي الوليد بن زيـــدون أخبـــار طـــوال وقـــصار، يفـــوت إحـــصاؤها ويشق استقصاؤها ، وأما ذكاء خاطرها، وحرارة نـــوادرها، فآية من آيات فاطرها (٢) ذكر ابن بسام أنها كانت تقرض الشعر لكن معظمه وجـــده فـــي الهجاء فلم يدرجه في كتابه (٣) . إذن فاستشهاده بها وبكائه عليها كرمز من رموز الأندلس وشاهد من شواهده في محله .

---

٢ " الأعلام " ٤: ٢٤١
١ " الذخيرة " ١: ٣٣٣، ٣٣٤
٢ ينظر السابق ١: ٣٣٥

وممن ضمنه نزار أشعاره " بلقيس " ، قال في ذكره في معرض حديثه عن غرناطة :

وجه دمشقي رأيت خلاله   أجفان بلقيس وجيد سعاد

[غرناطة ص ٥٦٧]

لا يُذكــر هــذا الاســم إلا ويتبادر معه إلى الأذهان شخصية مشهورة هي أشهر من تــسمى بهذا الاسم ، وهي بلقيس ملكة سبأ والتي ورد ذكرها في القرآن ، وهي بالطبع لا يقــصدها نــزار ، لسبب بسيط أنه يذكر أن هذا الوجه الذي رآه في غرناطه يذكره بوجه بلقــيس ، ومن غير المعقول أن يرى نزار بلقيس ، تلك الملكة التي عاصرت مُلْك سيدنا سليمان ، هذا النبي الذي تخبرنا المصادر أنه توفي سنة ٩٢٣ قبل الميلاد .

لكــن عــندما تذكــر بلقيس في شعر نزار تتبادر إلى الأذهان بلقيس الراوي ، زوجته وشريكة عمرة وأم زينب وعمر ، والتي قتلت تحت أنقاض السفارة اللبنانية في العراق ، والتي رثاها بأجمل ما رثى شاعر زوجته على مدار التاريخ ، ولقد تعرضت الدراسة لها بشيء من التفصيل في المقدمة .

ومن الأعلام التاريخية كذلك " مسرور " السياف ، رمز به القوة والبطش والإرهاب ، ذكره في موضعين ، والموضعان على لسان بطلة يومياته ، يقول في الموضع الأول :

تلاحقنا الخرافة والأساطير
من القبر الخرافة والأساطير
ويحكمنا هنا الأموات والسياف مسرور

[اليوميات ص ٦٣٢]

ويقول أيضًا :

ملايين من السنوات .. والسياف مسرور
مقيم في مدينتنا

[اليوميات ص ٦٣٣]

وإذا ما ذكر اسم مسرور تبادر إلى ذهننا شخصيتان ، الأولى منهما اسم مسرور سياف شــهريار فــي القــصص الشهيرة " ألف ليلة وليلة " ، ومسرور هذا تخبرنا عنه الأعمال الدرامــية التي تناولت هذه الحكايات ، لكننا لا نستطيع أن نعثر له على أثر في الحكايات نفــسها ؛ لا لشيء إلا لأن الحكايات كانت قد دونت أول ما كف شهريار عن القتل وانتفى دور السياف ، فمن الطبيعي إلا نجد له أثرًا في الحكايات .

أما الشخصية الأخرى فهي شخصية مسرور الذي ارتبط ذكره بالخليفة هارون الرشيد ، فمن المؤكد أن مسرورًا كان من الخدم المقربين في قصر هارون الرشيد ، لكن أكان هو سيافه أم لا ؟ ذلك ما لم تتفق عليه الروايات والمصادر التاريخية التي رجعت إليها ، فالمسعودي مثلا يذكره في أكثر من موضع بأنه الخادم الكبير ، منها قوله : " وحدث أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب قال: " كان أبو العتاهية قد أكثر مسألة الرشيد في عُتْبَة، فوعده بتزويجها أنه يسألها في ذلك: فإن أجابت جهزها وأعطاه مالاً عظيمًا، ثم إن الرشيد سَنَحَ له شغل استمر به، فَحُجِبَ أبو العتاهية عن الوصول إليه، فدفع إلي مسرور الخادم الكبير ثلاث مراوح ... فقال: قاتله الله!! ما أحسن ما قال ، ... فقال له الرشيد: والله ما قصَرْتُ في أمرك، ومسرور وحسين ورشيد وغيرهم شُهُودٌ لي بذلك " [1]

ويذكره ابن الأثير في أكثر من موضع دون أن يحدد له لقبًا ، وكان يكتفي بمجرد الاسم ، من هذه المواضع قوله : " وكان يحيى إذا دخل على الرشيد قام له الغلمان ، فقال الرسول لمسرور : مر الغلمان لا يقومون ليحيى إذا دخل الدار فدخلها فلم يقوموا " [2] ، وقوله : " ثم مات [الرشيد] وصلى عليه ابنه صالح ، وحضر وفاته الفضلُ بن الربيع وإسماعيل بن صبيح ومسرور وحسين ورشيد. " [3]

وابن كثير في " البداية والنهاية " يذكر واقعة قتل جعفر بن يحيى البرمكي ، ويذكر ممن حضرها مسرورًا ، لكننا نفهم منها أن الذي قتل جعفرًا شخص آخر غير مسرور ، فيقول : " فلما قفل الرشيد من الحج صار إلى الحيرة ... فلما كانت ليلة السبت سلخ المحرم من هذه السنة أرسل مسرورا الخادم ومعه حماد بن سالم أبو عصمة في جماعة من الجند، فأطافوا بجعفر بن يحيى ليلا، فدخل عليه مسرور الخادم وعنده بختيشوع المتطبب، وأبو ركانة الاعمى المغني الكلوذاني ... ، فقال الخادم له: يا أبا الفضل هذا الموت قد طرقك، أجب أمير المؤمنين.... فجعلوا يقودونه حتى أتوا به المنزل الذي فيه الرشيد، فحبسه وقيده بقيد حمار، وأعلموا الرشيد بما كان يفعل، فأمر بضرب عنقه، فجاء السياف إلى جعفر فقال: إن أمير المؤمنين قد أمرني أن آتيه برأسك " [4] .

---

١ " مروج الذهب " ٣: ٣٦٦- ٣٦٧
٢ " الكامل في التاريخ " دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط٦ ، سنة ١٤١٥هـ / ١٩٩٥م ، ٦: ١٧٧
٣ " الكامل في التاريخ " ٦: ٢١٤
٤ " البداية والنهاية " تحقيق أحمد أبو ملحم وآخرين ، دار الكتب العلمية بيروت ١٠: ٢٠٥

أما من ذكره بلقب السياف الأكبر الإتليدي ، حيث يقول : حكي أن هارون الرشيد قلق فـــي بعـــض الليالـــي قلقًا شديدًا فاستدعى وزيره جعفر البرمكي وقال له: يا وزيري إن صدري ضيق ومرادي الليلة التفرج في شوارع بغداد والنظر في مصالح العباد ... فقاموا فـــي الـــوقت والساعة ، وقلعوا ما عليهم من ثياب الملك والافتخار ولبسوا ثياب التجار : الخليفة والوزير جعفر ، ومسرور السياف الأكبر " (١)

نفهم من هذه الروايات على اختلافها قوة مسرور هذا ومكانته لدى الرشيد وسطوته ونفـــاذ رأيـــه ، ونزار على كل حال لم يبعد عن الحقيقة عندما ضمنه هنا ليرمز به إلى البطش والقوة ، وربما أكد هذه الفكرة لدية ما عرف عن مسرور سياف شهريار وتناولت الدراما حياته الخاصة خارج حكايات " ألف ليلة وليلة " في مصر ومعظم الدول العربية .

ومـــن الأعلام التاريخية التي ضمنها نزار أشعاره " أبو جهل " ، رمز به إلى البطش والتعنت والقوة ، بدا ذلك في قوله على لسان فتاته في اليوميات :

فمازلت بداخلنا
رواسب من أبي جهل
ومازلنا
نعيش بمنطق المفتاح والقفل
[اليوميات ص ٦٣٤]

وأبـــو جهـــل كمـــا تخبرنا عنه كتب التراجم هو " عمرو بن هشام بن المغيرة المخزومي القرشي (٠٠٠ – ٢ هـ = ٠٠٠ – ٦٢٤ م) أشد الناس عداوة للنبي صلى الله عليه وسلم في صدر الاسلام، وأحد سادات قريش وأبطالها ودهاتها في الجاهلية.أدرك الاسلام، وكان يقـــال له " أبو الحكم " فدعاه المسلمون " أبا جهل ". واستمر على عناده، يثير الناس على محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم وأصحابه، لايفتر عن الكيد لهم والعمل على إيذائهم، حتى كانت وقعة بدر الكبرى، فشهدهـــا مع المشـــركين، فكان من قتلاها " (٢)

وقصة عدائه للإسلام وللنبي ص تذكرها كل كتب السيرة ، منها ما حكاه ابن هشام في سيرته : " وَأَبُو جَهْلِ بْنُ هِشَامٍ لَمّا ذَكَرَ اللّهُ عَزّ وَجَلّ شَجَرَةَ الزّقّومِ تَخْوِيفًا بِهَا لَهُمْ قَالَ يَا مَعْـــشَرَ قُـــرَيْشٍ ، هَلْ تَدْرُونَ مَا شَجَرَةُ الزّقّومِ الّتِي يُخَوّفُكُمْ بِهَا مُحَمّدٌ ؟ قَالُوا : لَا ؛ قَالَ

١ " إعلام الناس بما وقع للبرامكة من أحداث " ١: ٥٧
٢ " الأعلام " ٥: ٨٧

عَجْـوَةُ يَثْـرِبَ بِالزّبْدِ وَاللَّهِ لَئِنْ استَمْكَنّا مِنْهَا لَنَتَزَقّمَنّها تَزَقّمًا . فَأَنْزَلَ اللّهُ تَعَالَى فِيهِ { إِنّ شَجَرَةَ الزّقّومِ طَعَامُ الْأَثِيمِ كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ كَغَلْيِ الْحَمِيمِ } أَيْ لَيْسَ كَمَا يَقُولُ " [١]

ومواقفه العنادية والمتعصبه ضد الرسول والدين الجديد أكثر من أن تحصى ، منها ما ذكــره ابن هشام : " أَتَى [الأخنس] أَبَا جَهْلٍ فَدَخَلَ عَلَيْهِ بَيْتَهُ فَقَالَ . يَا أَبَا الْحَكَمِ مَا رَأْيُك فِيمَا سَمِعْتَ مِنْ مُحَمّدٍ ؟ فَقَالَ مَاذَا سَمِعْتُ تَنَازَعْنَا نَحْنُ وَبَنُو عَبْدِ مَنَافٍ الشّــــرَفَ أَطْعَمُوا فَأَطْعَمْنَا ، وَحَمَلُوا فَحَمَلْنَا ، وَأَعْطَوْا فَأَعْطَيْنَا ، حَتّى إذَا تَجَاذَيْنَا عَلَى الرّكْبِ وَكُنّا كَفَرَسَيْ رِهَــانٍ قَالُوا : مِنّا نَبِيّ يَأْتِيهِ الْوَحْيُ مِنْ السّمَاءِ فَمَتَى نُدْرِكُ مِثْلَ هَذِهِ وَاَللّهِ لَا نُؤْمِنُ بِهِ أَبَدًا وَلَا نُصَدّقُهُ " [٢]

مــن كل هذه المواقف من الرسول ومن الدين نجد أن نزارًا كان محقًا في تضمينه أشعاره واتخاذه كرمز للعنجهية والعصبية والتشدد في الباطل .

ومن الأعلام التاريخية التي ضمنها نزار في أشعاره " **هرقل** " ، ذكره في قوله :

لو عندي امرأة مثلك أنتِ
لكنت هرقلا
أو كسرى
[قصيدة واقعية ص ٧٢٩]

وعند ذكر هذا الاسم يتبادر إلى ذهننا شخصيتان هامتان ، أولاهما شخصية هرقل أو هركليز من أبطال الأساطير اليونانية ، والذي تحدثنا المصادر عن قوته الخارقة ، وأنه " بعــد موته صعد إلى جبل الأوليمبوس وتزوج هيبا إلهة الشباب الدائم " [٣] ، لكن السياق وذكره مع كسرى من ملوك الفرس ، يحتم علينا الاعتماد على الشخصية الأخرى ، وهي شخصية هرقل الذي هو من ملوك الروم ، ذكره الطبري عند حديثه عمن ملك من الروم أرض الشام ، فبدأهم من طيباريوس ثم جايوس بن طيباريوس ... ثم هرقل الذي كتب إليه الرسول " ص " وحكم ثلاثين سنة [٤]

---

١ " سيرة ابن هشام " تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، مؤسسة علوم القرآن ، جدة ، السعودية ١: ٣٦٢
٢ " سيرة ابن هشام " ١: ٣١٥
٣ ينظر " الموسوعة العربية الميسرة " ٢: ١٩٢٥
٤ ينظر " تاريخ الرسل والملوك " للطبري ، سلسلة روائع التراث العربي ٢: ٢٥ وما بعدها

وهـناك روايــة أخرى تختلف قليلا عن رواية الطبري يذكر فيها المسعودي أن هجرة النبي ص كانت في ملك قيصر لا ملك هرقل ، فيقول : " وفي تواريخ أصحاب السير أن رســول الله صــلى الله عليه وسلم هاجر وملكُ الروم قيصر بن مورق . في عهد خلفاء الإسلام ، ثم ملك بعده قيصر بن قيصر، وذلك في خلافة أبي بكر الصديق رضي الله عنه. ثـم ملـك على الروم هرقل بن قيصر، ذلك في خلافه عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وهــو الــذي حاربــه أمراء الإسلام الذين فتحوا الشام. وغيرهم من أمراء الإسلام، حين أخرجوه من الشام " (١)

وأميل إلى تأييد رواية المسعودي بأن هرقل كان ملك الروم على عهد عمر رضي الله عــنه ، ويــؤيدها أيــضًا ما ورد في أسد الغابة ، ويدلل على غنى هذا الملك وثرائه الفــاحش مــن أن " جثامة بن مساحق بن الربيع بن قيس الكناني .. كان رسول عمر إلى هرقل ، قال: جلست فلم أدرِ ما تحتي، وإذا تحتي كرسي من ذهب، فلما رأيته نزلت عنه، فضحك، وقال لي: لم نزلت عنه ؟ فقلت: إني سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم ينهي عن مثل هذا " (٢)

إذن فمــن الــثابت والمحقق أن هرقل كان من ملو ك الروم ، وكان يتمتع بغنى وثراء فاحش ، والتمثيل به على الغنى والثراء والعظمة والأبهة في محله ولا عيب عليه ، بل لقد خدم المعنى .

---

١ " مروج الذهب " ١: ٣٢٨

٢ ابن حجر العسقلاني " الإصابة في تمييز الصحابة " مطبعة مصطفى محمد بمصر ، سنة ١٣٥٨هـ / ١٩٣٩م ١: ٢٢٨

٢- الأعلام الدينية

وردت لـــدى نزار العديد من الأعلام الدينية ، أشهرها شخصية المسيح عيسى بن مريم . والمسيح ابن مريم غني عن التعريف ، وهو من أولي العزم من الرسل هو ونوح وإبراهيم وموسى ومحمد " ص " . ذكره نزار في ثلاثة مواضع :

الأول قوله :

وميعاد على فمها شحيـح ، يحاول أن يبـوح ولا يبـوح
يرف على قرنفلـة خجول ، يبارك وهج حمرتها المسيـح

[الموعد المزور ص ٢٠٧]

يتحدث هنا عن مباركة السيد المسيح ، وهذه المباركة وردت كثيرًا في الكتاب المقدس ، وخاصة عند الطعام أو الشراب ، من هذه المواضع قوله : " وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال : خذوا وكلوا هذا هو جسدي " [متى ٢٦/ ٢٦] ، وقــوله : " فأخذ الأرغفة الخمسة والسمكتين ورفع نظره نحو السماء ، وبارك ثم كسر الأرغفة وأعطى التلاميذ ليقدموا إليهم وقسَّم السمكتين للجميع " [مــرقس ١٦/ ٤١] ، " فلما اتكأ معهما أخذ خبزًا وبارك وكسر وناولهما " [لوقا ٢٤/ ٣٠] .

فمــباركة المسيح للطعام والشراب كأنه تسمية عليه لزيادة البركة . وذلك ما أراده نزار في إشارته هذه .

ويقول عن المسيح في موضع آخر مخاطبًا محبوبته :

أنا لست أغفر كالمسيـح ، ولن أدير إليك خدي

[امرأة من زجاج ص ٥٤٧]

إشـــارة هـــنا إلـــى سماحة السيد المسيح المعهودة ، ومن مظاهر هذه السماحة إدارة الخد للمعـــتدي ، وردت هذه الإشارة مرتين في الكتاب المقدس ، الأولى قوله : " أما أنا فأقول لكـــم : لا تقاوموا الشر ، بل من لطمك على خدّك الأيمن فحوّل له الآخر أيضًا " [متى ٥: ٣٩] ، والثانية قوله : " من ضربك على خدّك فاعرض له الآخر أيضًا ، ومن أخذ رداءك فلا تمنعه ثوبك أيضًا " [لوقا ٦/ ٢٩]

والموضع الثالث الذي ذكر فيه السيد المسيح حديثه عن جراحه وعذابه قوله :

لكنهم لم يعرفوا أنني ، أنزف في حبك مثل المسيح

[كتاب الحب ص ٧٥٩]

وعذابات السيد المسيح ومعاناته ذكرتها كل الأناجيل ، وقصة عذابه قبل الصلب مشهورة ومؤثـــرة ، وقد ذكر في الكتاب المقدس معاناة السيد المسيح وعذابه أكثر من مرة ، منها قوله. : " لأنه كما تكثر آلام المسيح فينا ، كذلك بالمسيح تكثر تعزيتنا أيضًا " [٢ كورنثوس ١/ ٥] ، ومـــنها قـــوله : " بـــل كما اشتركتم في آلام المسيح ، افرحوا لكي تفرحوا في استعلان مجده أيضًا مبتهجين " [١ بطرس ٤/ ١٣]

لكـــنه باستحضار عذابات المسيح هنا يكون قد أضر بالمعنى الديني ، وهون من شأن هذه العـــذابات التـــي حدثتنا عنها الكتب المقدسة والتي لا يتحملها بشر ، فمهما بلغ عذابه فلن يوازي عذابات السيد المسيح .

ومـــن الأعـــلام الدينـــية التـــي ضمنها نزار أشعاره شخصية النبي موسى عليه السلام ، وسيرته أشهر من أن أعرف بها ، ذكره نزار في قوله :

تعري واشطري شفتي إلى نصفين .. يا موسى بسيناء
[القصيدة المتوحشة ٦٥٦]

وقـــصة موسى وهروبه من فرعون وشق البحر ذكرها القرآن الكريم ، وكل الكتب التي تناولت قصص الأنبياء ، يقول الله تعالى ﴿ فَلَمَّا تَرَاءَى الْجَمْعَانِ قَالَ أَصْحَابُ مُوسَى إِنَّا لَمُدْرَكُونَ قَالَ كَلاَّ إِنَّ مَعِيَ رَبِّي سَيَهْدِينِ فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ ﴾ [٦١- ٦٣ الشعراء] .

وفي تفسير الطبري لكيفية شق البحر والهيئة التي صار عليها : وقوله:(فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّـــوْدِ الْعَظِيمِ) يقول تعالى ذكره: فكان كل طائفة من البحر لما ضربه موسى كالجبل العظيم. وذُكر أنه انفلق اثنتي عشرة فلقة على عدد الأسباط، لكل سبط منهم فرق " [١]

وورد نفس المعنى ولكن بتفاصيل أكثر في قصص الأنبياء لثعلب ، حيث يقول " .. فكبح حزقيل فرسه بلجامه حتى طار الزبد من شدقه ، ثم اقتحم البحر فارتسب في الماء ، فذهب القوم ليصنعوا مثل ذلك فلم يقدروا ، فجعل موسى لا يدري كيف يصنع ، فأوحى الله إليه ـــ أن اضرب بعصاك البحر ــ ، وكان الماء في ذلك الوقت في غاية الزيادة ، فضرب

---
١ تفسير الطبري " جامع البيان في تأويل القرآن " ١٩: ٣٥٧

موسى البحر بعصاه فلم يطعه ، فأوحى الله تعالى إليه أن كنه ، فضربه ثانيًا وقال : انفلق يا أبا خالد بإذن الله تعالى ، ـ فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم " (١)

ولـم يلـتفت العهـد القديم لهذه المعجزة ، بل ذكرها في سياق توبيخه لبني إسرائيل وضـمن معجـزات موسى ، فقال : " قدَّام آبائهم صنع أعجـوبة في أرض مصـر بلاد صـوعن ، شـق البحر فعبَّـرهم ونصب المياه كند " [المزامير ٧٨/ ١٢، ١٣] ، والند كما ورد في معجم العهد القديم هو الأكمة أو التل المرتفع أو الجدار .

إذن فشق موسى للبحر معجزة لا خلاف حولها ، وتثبتها الكتب المقدسة ، لكن الشق لم يكن لنصفين ، بل انفلق البحر اثنتي عشرة فلقة ، فنزار إذن أخطأ في تضمينه لهذا المعنى ، ثـم إنه ليس معنى راقيًا ، أبعد القارئ عن جلال وقداسة معجزة موسى عليه السلام ، فاختصرها إلى مجرد شق الشفاه إلى جزئين من قوة اللثم ، كما شق موسى بعصاه البحر إلى شقين .

مـن الأعـلام الدينـية التي تعرض لها نزار في أشعاره شخصية النبي " سليمان " عليه السلام ، فقد قال عنه :

تذبحني امرأة من لبنان تساوي ملك سليمان
[مع بيروتية ص ٦٩٢]

وهـو سليمان بن داود ، نبي وملك اليهود (٩٧٢- ٩٢٣ ق م) ، في عهده بني الهيكل المقدس ، إليه تعزى بعض كتب العهد القديم كالأمثال والجامعة والحكمة ونشيد سليمان ، وفـي الأسـاطير الـشعبية يدعـى سليمان بالرجل الحكيم ويعرف بكثرة الزوجات .ذكر سليمـان في القرآن ست عشـرة مـرة ، كلها بينت نعم الله تعالى عليه" (٢) . منها قوله تعالـى : ﴿ وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُدَ وَسُلَيْمَانَ عِلْمًا وَقَالاَ الْحَمْدُ للهِ الَّذِي فَضَّلَنَا عَلَى كَثِيرٍ مِّنْ عِبَادِهِ الْمُؤْمِنِينَ . وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُدَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ وَحُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِـنِّ وَالإِنسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ ﴾ [١٥- ١٧ النمل]

---

١ أبو إسحق أحمد بن إسماعيل المعروف بثعلب ، قصص الانبياء المسمى " عرائس المجالس " دار إحياء الكتب العربية / عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ص ١٧٥
٢ الموسوعة العربية الميسرة ١: ١٠٠١

ويفسر ابن جرير الطبري هذه النعم بقوله : " ... عن محمد بن كعب:(وَقَالَ يَاأَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ) قال: بلغنا أن سليمان كان عسكره مائة فرسخ: خمسة وعشرون منها للإنس، وخمسة وعشرون للجنّ، وخمسة وعشرون للوحش، وخمسة وعشرون للطير، وكان له ألف بيت من قوارير على الخشب؛ فيها ثلاث مائة صريحة، وسبع مائة سرية، فأمر الريح العاصف فرفعته، وأمر الرخاء فسيرته، فأوحى الله إليه وهو يسير بين السماء والأرض: إني قد أردت أنه لا يتكلم أحد من الخلائق بشيء إلا جاءت الريح فأخبرته " (١)

ويؤكد ثعلب هذه الخوارق ، وملك هذا النبي الذي لا نهاية له ، فيقول : " قال مقاتل : نسجت الشياطين لسليمان بساطًا فرسخًا في فرسخ ذهبًا في إبريسم ، وكان يوضع له منبر من الذهب في وسط البساط فيقعد عليه ، وحوله ثلاثة آلاف كرسي من الذهب والفضة ، فيقعد الأنبياء على كراسي الذهب ، والعلماء على كراسي الفضة وحولهم الناس ، وحول الناس الجن والشياطين ،وتظلهم الطير بأجنحتها لئلا تقع عليهم الشمس ، وترفع ريح الصبا البساط مسيرة شهر من الصباح إلى الرواح ، ومسيرة شهر من الرواح إلى الصباح " (٢)

ولأن ملكه كان بهذا الاتساع ، وكانت له كل هذه الخوارق المذهلة ، إذن فقد وفق نزار في توظيفه له واتخاذه رمزًا للملك والعظمة .

ومن الأعلام الدينية التي تعرض لها نزار وضمنها أشعاره شخصية رابعة العدوية ، فيقول نزار عنها على لسان فتاة تخاطب محبوبها :

ادفني تحت رماد يديك   شهيدة عشق صوفية
ادفني حيث يشاء الحب   أنا رابعة العدوية
[قطني الشامية ص ٦٧٠]

ورابعة العدوية هي " رابعة بنت إسماعيل العدوية، أم الخير، مولاة آل عتيك، البصرية: صالحة مشهورة، من أهل البصرة، ومولدها بها. لها أخبار في العبادة والنسك، ولها شعر: من كلامها: "اكتموا حسناتكم كما تكتمون سيئاتكم" . توفيت بالقدس سنة ١٣٥ هـ على خلاف حول هذا التاريخ " (٣)

---

١ " تفسير الطبري " ١٩: ٤٣٧-٤٣٨
٢ " عرائس المجالس " ص ٢٦٠ وما بعدها
٣ " الأعلام " ٣: ١٠

يذكــرها أيــضًا نزار في سياق أبعد ما يكون عن شخصيتها ، فيشبهها بفتاة مستهترة تريد أن تذوب بين أصابع حبيبها شهيدة للعشق ، هنا أيضًا نراه يبتعد عن قداسة وطهارة هــذه الشخــصية ، وينأى بها عن جوهرها ، فربما أقحمها هنا في هذا السياق لتحقق له القافية ، وإلا لما ذكرها في هذا السياق المبتذل ، فحياة رابعة مع الزهد والتقوى لا يختلف عليها اثنان ، ولا يستطيع أن ينكرها أحد ، فقد ورد في سيــر أعلام النبلاء : " .. حدثتني عــبدة بنت أبي شوال، وكانت تخدم رابعة العدوية، قالت: كانت رابعة تصلي الليل كله ، فإذا طلع الفجر، هجعت هجعة حتى يسفر الفجر، فكنت أسمعها تقول: يا نفس كم تنامين، وإلى كم تقومين، يوشك أن تنامي نومة لا تقومين منها إلا ليوم النشور" (١)

ومن الثابت كذلك أنها مرت في حياتها بمرحلتين : مرحلة ما قبل التوبة ، ومرحلة ما بعد التوبة ، لكن حياتها قبل التوبة لم يتعرض لها الكثيرون ، ربما حياء وسترًا منهم لهذه المــرحلة ، وربما لأن حياتها كانت قبل التوبة تخصها هي ، وإنما بعد التوبة فهي تخص الــناس جميعًا كنموذج يحتذى ، فهذا د. عبد الرحمن بدوي يذكر في كتابه " شهيدة العشق الإلهــي " ندرة المصادر التي تناولت طفولة وصبا رابعة العدوية ، لكنه اعتمد على كتاب العطار " تذكرة الأولياء " بعد أن غربل كلامه ومنطقه وحذف منه الخوارق والأساطير ، فذكر " أن رابعة العدوية نشأت في بيت فقير ، ولما كبرت وتوفي والدها وهي لا تزال في ريعان الصبا حدث في البصرة قحط فتفرقت وأخواتها الثلاث يهمن على وجوههن ، فرآها ظالم وأسرها وباعها بستة دراهم لرجل أثقل عليها العمل .

وقــصة تحريــرها أقــرب إلى باب الأساطير ، كانت تصلي وتتهجد فإذا بنور كأنه الكوكب فوق رأسها يضيء جنبات القصر ، فلما رأى سيدها هذا المشهد حررها لوجه الله

ويفترض د. عبد الرحمن بدوي قصة وقوعها في المعصية أنها اندفعت بفضل الحرية التــي وهبتها إلى المشاركة في الحياة الدنيا فانطلقت تسعى إلى رزقها فلم تجد غير حرفة العزف على الناي والإطراب .

ويحــتمل أنها اندفعت في طريق الشهوات إلى مدى بعيد ، لأنها تابت بعد ذلك ، فهذه التوبة أصدق دليل على اندفاعها إلى أبعد حد في طريق الشهوة .

---

٢ " سير أعلام النبلاء " تصنيف الإمام شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي ، أشرف على تحقيق الكتاب شعيب الأرنؤوط حقق هذا الجزء نذير حمدان ، مؤسسة الرسالة ، بيروت لبنان ، ط١١ ، سنة ١٤١٧هـ ١٩٩٦م ، ٨ : ٢٤٢

فهذه الانقلابات الروحية الكبرى إنما تقع دائمًا نتيجة لعنف وإفراط ومبالغة في الطرف الأول المنقلب عنه ، وربما كانت توبتها لهذا التأنيب الذاتي المستمر الذي كان يلح عليها ، وربمـــا ساعدها على ذلك غشيانها مجالس الوعاظ في مساجد البصرة ، وبخاصة مجلس الحسن البصري فضلا عما عساها أن تكون لقيته حتى إبان عملها من صوفية وزهاد " [١]

ومـــا يهمـــنا من هذا التاريخ أنها تابت إلى الله تعالى ، ولقبت بشهيدة العشق الإلهي ، وكانت لها كرامات تدل على قربها من الخالق سبحانه ، فمن غير اللائق أن تساق قصتها في هذا السياق غير الرفيع ، وأن تختصر تجربتها على طريق العشق الإلهي في قصة فتاة عاشقة تريد أن تذوب بين أصابع حبيبها شهيدة للعشق المادي الجسدي .

المبحث الثاني التضمين من التراث الشعبي

لجأ نزار إلى التراث التراث الشعبي واستلهم منه بعض الأعلام ، وبعض العادات القديمة . أمـــا عـــن الأعـــلام التـــراثية فمن أبرزها " أبو زيد الهلالي " رمز به هنا إلى البطولة والشجاعة والقوة ، بدا ذلك في قوله عن الشرق العربي :

شرقنا المجتر تاريخًا
وأحلامًا كسولة
وخرافات خوالي
شرقنا الباحث عن كل بطولة
في أبي زيد الهلالي
[خبز وحشيش وقمر ص ٣٦٨]

فهو هنا يعرِّض بمنهج العرب في الشرق ، واجترارهم للماضي وبطولاته ، والاكتفاء بهـــا والعـــيش علـــيها ، بل ربما الإتجار فيها والمزايدة عليها ، دون النظر إلى الحاضر وصـــنعه علـــى نفس هذا المنوال ، بل لقد اكتفى الشرق بهذا الماضي وحبس نفسه فيه ، وذلك ما يزعج نزارا .

ونزار في تمثله بأبي زيد الهلالي كنموذج للبطولات العربية لم يكن محقًا كل الحق ، بـــل نراه ينساق مع ما شاع في الأدب الشعبي المصري الذي يمدح أبا زيد الهلالي زعيم قـــبائل بنـــي هلال التي كانت تسكن جنوب مصر ، ويذكر التاريخ أن الدولة الفاطمية قد أرســـلتها لتأديب المعز بن باديس الزيري الصنهاجي ملك تونس عندما أراد أن ينسلخ عن

---

١ " شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية " مكتبة النهضة المصرية ، ط٢ سنة ١٩٦٢م ص ١٢- ١٦

الدولـــة الفاطمـــية الشيعية ويعلن ولاءه مرة أخرى للدولة العباسية الأم ، فما كان من هذه القـــبائل الـــبدوية التـــي يتـــزعمها أبـــو زيد الهلالي ، ما كان منها إلا أنها هدمت تونس وعاصـــمتها القيروان وأتت على الأخضر واليابس ، ولا زالت هذه الحادثة تروى بمرارة فـــي الأدب المغربـــي ، ورثـــاء مدينة القيروان لدى شعراء المغرب ليس ببعيد عن أيدي الباحثـــين ، ومن أشهر من رثاها وصور هذه الكارثة ابن رشيق القيرواني ، بينما تروى هذه الوقائع بالفخر في الأدب الشعبي المصري .

وربمـــا كان غزو العراق للكويت في العصر الحديث نموذجًا مصغرًا لما حدث من غزو بني هلال للقيروان في العهد القديم . فالواقعة تدين بني هلال أكثر مما تعد من مفاخرهم ، وكثير من المصادر التاريخية أكدت ذلك .

مـــن أبرزهذه المصادر تاريخ ابن خلدون ، يقول في الفصل السادس والعشرين من المقدمـــة عن أن العرب إذا تغلبوا على أوطان أسرع إليها الخراب : " وإفريقية والمغرب لمـــا جـــاز إليها بنو هلال وبنو سليم منذ أول المائة الخامسة وتمـــــــرسوا بها لثلاثمائة وخمسين من السنين قـــد لحـــق بها وعادت بسائطه خرابًا كلها" (١)

يؤكد هذا الكلام ياقوت الحموي عند تعرضه لمدينة القيروان ، لكنه يذكر أنها هدمت على أيدي العرب ، لم يخص بني هلال بالذكر ، فيقول عنها : " وليس بالغرب مدينة أجل منها إلى أن قدمت العرب إفريقية، وأخربت البلاد فانتقل أهلها عنها فليس بها اليوم إلا صعلوك لا يُطمع فيه " (٢)

ونفس الكلام أكده المسعودي ، عند حديثه عن القيروان (*)

إذن فموضع الاستشهاد بأبي زيد الهلالي على الفروسية والقوة لم يكن في محله ، بل جاء به نزار منساقًا مع الأدب الشعبي المصري .

---

1 مقدمة ابن خلدون " العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر " مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني بيروت لبنان سنة ١٩٦٧م ١: ٢٦٥

٢ " معجم البلدان " لياقوت الحموي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، باب القاف والياء وما يليهما

* ينظر " نزهة المشتاق في اختراق الآفاق " ٢: ٨٨

ومن الأعلام التراثية التي ضمنها نزار أشعاره " عنترة بن شداد " فقد ذكره رمزًا للقوة والبطش ، بل اشتقت العنترية والبطولة الظاهرة من اسمه ، ذكره بقوله :

يا سيدي !
عنترة العبسي خلف بابي
يذبحني إذا رأى خطابي
[رسالة إلى رجل ما ص ٥٧٧]

وقوله في موضع آخر ناسجًا على نفس المنوال :

أكلنا لحم من نهوى ومسّحنا خناجرنا
وعند منصة القاضي صرخنا " وا كرامتنا "
وبرمنا كعنترة بن شداد شواربنا
[اليوميات ص ٦٣٩]

ومعرفتنا لحياة عنترة (٠٠٠ - نحو ٢٢ ق هـ = ٠٠٠ - نحو ٦٠٠ م) ودراستنا لها تثبت عدم صدق هذه الفكرة التي ترسبت في الأذهان عن قوته وعن بطشه وشجاعته المصطنعة : فكل من تناول سيرة حياته ذكر شهامته وحلمه :

ففي معجم المؤلفين : ذكر عنه أنه " من فرسان العرب في الجاهلية، من أهل نجد . أمه حبشية اسمها زبيبة، سرى إليه السواد منها، وكان من أحسن العرب شيمة، ومن أعزهم نفسًا، يوصف بالحلم على شدة بطشه " [١]

ونفس الصفات يذكرها الزركلي عنه في الأعلام ، ويضيف إلى ذلك أن " في شعره رقة وعذوبة. وكان مغرمًا بابنة عمه " عبلة " فقل أن تخلو له قصيدة من ذكرها" [٢]

إذن فبطولة عنترة لم تكن كما شاع عنه بطولة مزيفة ، وشجاعته لم تكن شجاعة مصطنعه ، بل هناك العديد من الأسباب التي تجعل من شجاعته الشجاعة العاقلة ومن بطولته البطولة الحقيقية ، من أول هذه الأسباب عيشه في الصحراء ووراثته القوة من أمه الحبشية ومن أبيه العربي ، وثانيها رق العبودية الذي عاناه وسعي لمحوه ببطولة حقيقية ليعترف به أبوه ، ويضاف إلى ذلك حبه الجارف لابنة عمه عبلة ، تلك المشاعر العاطفية عملت بالتأكيد على تهذيب إحساسه ورقة مشاعره .

رجل بهذه المواصفات لا يمكن أن يبطش باخته إن رأى خطابها ، بل يمكن أن يثور لكرامته ، لكن لا تصل إلى حد القتل كما ذكر ، رجل بهذه المواصفات لا يمكن أن تكون بطولته مزيفة كما صورها نزار في الموضع الثاني ، والعيب كما نرى ليس عيب نزار

---

١ " معجم المؤلفين " لعمر كحالة مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م ، ٢: ٥٨٧
٢ " الأعلام " ٥: ٩١

بل هو عيب التراث الشعبي الذي أكد هذه الفكرة المزيفة التي استثمرها فأخطأ في هذا الاستثمار وأفسد المعنى .

ومن الشخصيات المستوحاة من التراث الشعبي التي لجأ إليها نزار وضمنها أشعاره شخصية " شهريار " ذكره في أكثر من موضع ، منها قوله :

ما قيمة الحوار؟
ما قيمة الحوار؟
ما دمت يا صديقتي قانعة
بأنني وريث شهريار
[دموع شهريار ص ٥٤٤]

وعندما يذكر شهريار يبرز في أذهاننا أشهر من تسمى بهذا الاسم في التراث القصصي العربي هو الملك شهريار ، بطل القصص المشهورة " ألف ليلة وليلة " .

وعند البحث في ملوك الفرس يذكر ابن الأثير ضمن حديثه عنهم أنه " كان لكسرى أبرويز ثمانية عشر ولدًا، وكان أكبرهم شهريار " [١]

لكن شهريار هذا لم يملك ، ولم يذكر في قائمة ملوك الفرس ، كما أن السياق الذي ورد فيه هذا الاسم عند نزار يجعلنا نرجح أن يكون المراد هو شهريار بطل قصص ألف ليلة وليلة ، وهو كما ورد في الليلة قبل الأولى من الليالي [٢] : من ملوك بني ساسان بجزائر الهند والصين ، وقصته مشهورة أنه خرج للصيد ذات ليلة ، ثم عاد إلى القصر فجأة فوجد زوجته تخونه مع أحد العبيد ، فقتلها وقتله ، وقرر الانتقام من كل بنات حواء ، فصار من عادته أنه يتزوج كل ليلة بنتًا بكرًا ويقتلها من ليلتها ، ولم يزل من ذلك مدة ثلاث سنوات فضجت الناس وهربت ببناتها ، ولم يعد في تلك المدينة فتيات في سن الزواج ، حتى ظهرت شهرزاد بنت وزيره وقررت الزواج منه ، وكانت تشغله كل ليلة بحكاية من حكاياتها ، وكانت قصص الليالي التي تقطع القصة فيها عند مقطع مشوق هي وسيلتها التي نجحت من خلالها أن تنسيه القتل .

وبالرغم من أن الاسم فارسي والشخصية فارسية إلا أن المصادر التاريخية الفارسية لم تقف طويلا أمام هذه الشخصية ، بل إن المصادر لم تهتم بقصص ألف ليلة وليلة ، فـ

---

١ ابن الأثير " الكامل في التاريخ " ١ : ١٧٠
٢ ينظر " ألف ليلة وليلة " منشورات دار مكتبة الحياة بيروت دون تاريخ ص ١٣- ١٨

" شـــهريار" لديهم وفي معاجم الأعلام هو بطل أساطير الشاهنامة التي كتبها الفردوسي ، أما علاقته بألف ليلة وليلة فلا يذكرها أحد .

فهـو يأخـذ مـن شهريار هذا الجانب النفسي من حكايته ، وبأنه يتزوج النساء ، أو يعاشـرهن ليقـتلهن انتقامًا منهن . فنزار يتألم من أن محبوبته لا ترى فيه إلا أنه وريث شـهريار ، يـسعى لإتمام اللقاء الجنسي ، ثم يفتك بالفتاة التي اجتمع بها ، وربما نجد أن نزارًا كان محقًا في توظيف قصة شهريار بهذا الشكل .

ويقول في موضع آخر :

لا أحد يفهمني
لا أحدٌ يفهم مأساة شهريار
حين يصير الجنس في حياتنا
نوعًا من الفرار
[دموع شهريار ص ٥٤٥]

فهو يؤكد هناعلى نفس القضية ، وهو أن شهريار لا يتزوج النساء أو يعاشرهن من أجل حـب الجنس ، وإنما هو مدفوع بمؤثر داخلي ، يجبره على الانسياق لتحقيق هدف داخلي وهو الانتقام من جنس النساء .

فقد أحسن نزار في توظيفه لقصة شهريار ، ولم يخالف في ذكره لها ما عرف عنها .

ضمن شعره كذلك شخصية شهرزاد ، في قوله :

تريدين مولى
يسبح باسمكِ كالببغاء
...
ويغسل بالخمر رجليكِ
يا شهرزاد النساء
[تريدين ص ٥١٤]

و" شهرزاد " تعني بالفارسية : الأصيلة أو ذات الأصل الحر ، ونلاحظ أن الأدب الفارسي لـم يعط لها أية أهمية ولم يذكر لهذا الاسم علاقة بألف ليلة وليلة ، بينما هي في المصادر العـربية ابـنة وزير الملك شهريار الذي فشل في إيجاد الفتاة المناسبة " فتوجه إلى منزله وهو غضبان مقهور خائف على نفسه من الملك ، وكان له بنتان : الكبيرة اسمها شهرزاد والصغيرة اسمها دنيازاد ، وكانت الكبيرة قد قرأت الكتب والتواريخ وسير ملوك المتقدمين وأخـبار الأمـم الماضـين ، فقالت لأبيها : ما لي أراك متغيرًا حاملا الهم والأحـزان ،

فحكى لها ما جرى لها من الأول إلى الآخر فقالت له : بالله يا أبتِ زوجني من هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المدينة وسببًا لخلاصهن من بين يديه ... وكانت قد أوصت أختها الصغيرة قائلة : إذا توجهت عند الملك وأرسلت بطلبك ، فإذا جئت قولي : يا أختِ حدثيني حديثًا نقطع به الليل ، وأنا أحدثك حديثًا يكون فيه إن شاء الله الخلاص ، فلما قصت عليها حكايتها الأولى قالت لها أختها : ما أطيب حديثك وألطفه وألذه وأعذبه ، فقالت لها : وأين هذا مما سأحدثكم به الليلة المقبلة إن عشت وأبقاني الملك ، فقال لها في نفسه : والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها " [1].

لكننا نلاحظ أن نزارًا جانبه الصواب في توظيف اسم وقصة شهرزاد هنا ، فهو قد ذكرها رمزًا للترف والأبهة والعظمة نموذجًا خياليًا مثل " قطر الندى " ابنة خماراويه ، لكنها كما تبدو فتاة ضحت بنفسها من أجل افتداء بنات جيلها ، كما أنها كانت دائمًا وأبدًا على حد الخنجر ، فهي في علاقتها بشهريار معرضة في كل ليلة أن يغضب عليها أو لا يعجب بحكاياتها فيكون جزاؤها القتل ، فهي تمامًا على عكس ما رآها نزار أو تصورها .

ومن الأعلام التراثية التي ضمنها نزار في أشعاره شخصية شمشون ، أو ما عرف في التراث الشعبي المصري بشمشون الجبار ، ذكره في قوله :

أنا شمشون إذا أوجعتني قلتُ : يا ربي عليها وعليّ

[حصان ص ٤٩٧]

هنا تضمين لقصة شمشون وهده للمعبد ، وقصته لم أعثر عليها إلا في النادر من المصادر ، لأن شخصيته أقرب إلى الشخصيات الأسطورية منها إلى الشخصيات التاريخية ، وذلك ما لاحظته عند الدميري عندما تعرض لها ، فيقول : " روي عن وهب ابن منبه أنه كان في زمن بني إسرائيل في زمن عيسى عليه الصلاة والسلام رجل اسمه شمشون، وكان من أهل قرية من قرى الروم، كان قد هداه الله لرشده وصار من الحواريين، وكان أهله أصحاب أوثان يعبدونها ، ... وكان يغزوهم وحده ، ... ، وكان قد أعطي قوة في البطش وكان لا يوثقه حديد ولا غيره ، ... فتآمروا فيه فقال بعضهم لبعض: إنكم لن تقدروا على أذاه إلا من قبل زوجته ، فدخلوا عليها وجعلوا لها جعلاً إن أوثقته ... فأعطوها حبلاً وثيقًا ... فقامت إليه فأوثقته كتافًا ... .

١ " ألف ليلة وليلة " ص ١٥ وما بعدها

فلما هب من نومه، جذب يديه فوقع الحبل من عنقه... فأرسلوا إليها بجامعة من حديد، ... فلما نام جعلتها في عنقه، فلما هب من نومه جذبها فتقطعت... فلم تزل تخدعه ... وتتلطف له في السؤال، وكان ذا شعر كثير جدًا فقال: ويحك إن أمي كانت جعلتني نذيرًا فلا يغلبني شيء أبدًا ولا يوثقني إلا شعري . فتركته حتى نام ، ثم قامت إليه فأوثقت يديه إلى عنقه بشعره فأوثقه ذلك. وبعثت إلى القوم فجاؤوا وأخذوه فجدعوا أنفه ، وفقؤوا عينيه وأوقفوه للناس... وأشرف الملك لينظر ماذا يفعل به، فدعا الله شمشون ... فرد الله عليه بصره، وما أصابوا من جسده، وأمره أن يأخذ بعمود من عمد المدينة الذي عليه الملك والناس ففعل، فوقعت المدينة وهلك من فيها وأرسل الله على زوجته صاعقة فأحرقتها، ونجى الله تعالى شمشون بمنه وفضله " (١)

لكنني عند البحث في تفاسير القرآن الكريم ضمن الآيات التي ذكرت عيسى وحواريه لم أعثر على حواري من حواريي عيسى عليه السلام بهذا الاسم .

وعند البحث في الكتاب المقدس ، وجدت في سفر " القضاة " من أسفار العهد القديم [١٥: ٤- ١٦/ ٢٨] قصته كاملة وبتفاصيل أكثر مما ذكره الدميري ، ولا تختلف عنها إلا في بعض النقاط ، وأيًا ما كان هذا الخلاف فالثابت من هذه الروايات أن شمشون كان شخصية ذات قوة خارقة ، وكان شعره هو مصدر قوته ، قضت عليه زوجته بقص هذا الشعر ، فأوحى الله إليه أن يهد المعبد على قومه انتقامًا منهم .

ومن الأعلام التراثية الشعبية التي ضمنها نزار شخصية السندباد ، وشخصية علاء الدين ، وهما كما نعلم شخصيتان خياليتان ذكرا كثيرًا ضمن حكايات ألف ليلة وليلة ، أحسن نزار توظيفهما ليدلل بهما على القوة والمهارة الخارقة ، يقول عن " السندباد " :

ولست أنا
سندباد الفضاء
لأحضر بابل بين يديك
وأهرام مصر .. وإيوان كسرى
[تريدين ص ٤١٦]

فهو يعاتب محبوبته التي تطلب منه فوق ما يطيق ، فيذكرها بأنه ليس السندباد ، أي ليس الشخصية الخيالية الأسطورية القادرة على صنع المستحيل لتحقيق رغباتها المبالغ فيها .

---

١ جمال الدين محمد بن موسى الدميري " حياة الحيوان الكبرى " طبعة مصطفى البابي الحلبي ط٣ سنة ١٣٧٦هـ / ١٩٥٦م ١/ ٣١٥، ٣١٦

ويقول عن علاء الدين :

وليس لدي سراج علاء
لآتيك بالشمس فوق إناء
[تريدين ص ٤١٩]

فهو يذكر هنا محبوته بأنه ليس علاء الدين صاحب المصباح السحري ، الذي يحكه فيخرج منه الجني الذي يحقق له كل أمانيه .

وأما عن العادات التراثية الشعبية فذكر منها التنجيم والزار ، بدا ذلك في قوله :

أقاوم كل أهل الكهف والتنجيم والزار
تواكلهم ، تآكلهم ، تناسلهم كأبقـار
[اليوميات ص ٦٣٨]

والتنجـيم قــراءة الطالع بحساب الأبراج والنجوم ، فالمنجمون يرون أن كل برج من الإبــراج له يوم نحس ويوم سعد ، مَن يوافق برجه يوم سعده يوفق فيما أقدم عليه ، ومن يخالفه لا يوفق ، وكان استطلاع المنجمين شائعًا في المجتمعات العربية الإسلامية ، يلجأ إلــيهم الخلــيفة أو الأميــر كلما هم بأمر عظيم ، فيقرأ له الطالع ويشير عليه بما يرى ، وكثيــرًا ما أصابت آراءهم ، وكثيرًا ما أخطأت ، ومن الناس من يعترف بقراءة النجوم ، ومــنهم من يعتبرها تسور على الغيب ، وعلى كل حال فقد نهينا عن ذلك عملا الحكمة " كذب المنجمون ولو صدقوا "

أمــا عــن الــزار فهو " مجموعة من الطقوس الشعبية لها رقصات خاصة وعبارات خاصـــة ... يذهب بعض الباحثين إلى أن أصل كلمة الزار عربي ، وهو من زائر النحس ... وهـــي تعمــل على طرد العفاريت التي تتقمص بعض الناس ، لذلك فالزار يقوم عند معــتقديه بوظيفة علاجية ، وقد جرت العادة بأن تقوم بهذه الطقوس ... امرأة هي الشيخة أو الكدية " (١)

وقد قام علماء الطب النفسي في العصر الحديث بدراسة الزار ، ووجدوا أن في هذه الرقصات العنيفة التي تمارس في أثنائه القدرة على إخراج الطاقة الزائدة واستعادة النشاط ، شأنه في ذلك شأن رقصات البيتلز والتويست ، وأيضًا مثل ما يحدث في حلقات الذكر ، كلهــا تؤدي نفس الغرض في إخراج الطاقة الزائدة وتوصل الإنسان إلى حالة من الهدوء

---

١ الموسوعة العربية الميسرة ١: ٩١٦

النفسي ، ليس معنى ذلك أننا نشجع على ممارسة الزار ، ولكن معناه أن نأخذ منه هذا الجانب العملي النافع فقط .

وحديث نزار عن أن أهل الكهف والتنجيم والزار يتواكلون ، ويتآكلون ، ويتناسلون كأبقار حديث فيه بعض المبالغة والتجني .

المبحث الثالث التضمين من التراث الإسلامي

من التعبيرات التي ظهرت لديه واصطبغت بصبغة إسلامية تناوله لملك اليمين ، بدا ذلك في موضعين : أولهما قوله :

أين السبايا ؟ أين ما ملكت يدي   أين البخور يضوع في حجراتي

.[الرسم بالكلمات ص ٤٦٥]

والثاني قوله :

تمتعنا " بما أيماننا ملكت "   وعشنا في غرائزنا بمستنقع

[اليوميات ص ٦٣٧]

والحقيقة أن قضية ملك اليمين أصبحت من القضايا المهمة في العصر الحديث ، عن ملك اليمين يقول الأستاذ أحمد أمين " ولما كثرت الفتوح كثر الاسترقاق من الأمم المفتوحة ، ووزع المسترقون رجالا ونساءً وذراري على العرب الفاتحين حتى يروي المسعودي أن الزبير بن العوام كان له ألف عبد وألف أمة .وهذا الرقيق يكون مملوكًا للسيد كالمتاع ، له الحق في بيعته وهبته ، وإذا كانت أمة جاز للسيد أن يستمتع بها ، ولا يقيد الملك بعدد ، فيصح أن يكون للرجل عدد كبير من العبيد ، كما يصح أن يكون في بيته عدد من الإماء ، وإذا ولدت الأمة من سيده فالولد ابنه ، وتسمى هي " أم ولد " له ، وتبقى ملكًا له بعد ولادتها يستمتع بها ، ولكن لا يجوز له أن يبيعها أو يهبها ، وإذا مات عنها فهي حرة ، وللمالك أن يعتق عبده أو عبده أو أمته ، أي يرد له حريته ، لكن تبقى هناك صلة بين المعتِق والمعتَق ، وهذه الصلة تسمى الولاء ، فيظل المعتق ينسب لمن أعتقه وإن كانت أنثى فهي مولاته ، فيقال : زيد بن حارثة مولى رسول الله أي عتيقه " [١]

---

١ أحمد أمين " فجر الإسلام " مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ، ط٨ سنة ١٣٨٠هـ ١٩٦١م ، ص ٨٨، ٨٩ .

وقـد تحدث القرآن كثيرًا عن هذه القضية ووردت كثيرًا في آياته ، منها قوله تعالى : .وَإِنْ خِفْتُمْ أَلاَّ تُقْسِطُوا فِي الْيَتَامَى فَانكِحُوا مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاءِ مَثْنَى وَثُلاَثَ وَرُبَاعَ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلاَّ تَعْدِلُوا فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ذَلِكَ أَدْنَى أَلاَّ تَعُولُوا [٣ النساء] ، وقوله تعالى : ﴿ وَالْمُحْصَنَاتُ مِنَ النِّسَاءِ إِلاَّ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ كِتَابَ اللهِ عَلَيْكُمْ وَأُحِلَّ لَكُم مَّا وَرَاءَ ذَلِكُمْ أَن تَبْتَغُوا بِأَمْوَالِكُم مُّحْصِنِينَ غَيْرَ مُسَافِحِينَ ﴾ [من ٢٤ النساء]

وفي تفسير الطبري يقول : و"ملكُ اليمين": السَّبايا اللواتي فرَّق بينهن وبين أزواجهن السِّبَاء، فحللن لمن صِرْن له بملك اليمين، من غير طلاق كان من زوجها الحربيّ لها ... عن ابن عباس قال: كل ذات زوج، إتيانها زنًا، إلا ما سَبَيْتَ " (١)

فملـك اليمـين إذن هو باب آخر من أبواب الرق الذي كان سائدًا في معظم الأمم قبل الإسـلام ، لكنه يختلف عن الرقيق بأن هذا النوع غير مشترى ، بل هو أسير حرب من بلاد كـافرة وزع على المسلمين المجاهدين ضمن الغنائم .

وبالـرغم من أن الإسلام قد أباح تجارة العبيد ؛ لأنها كانت سائدة ومعروفة في معظم الأمـم والـشعوب ، وكانـت تعرف في البلاد العربية باسم النخاسة ، وتاجر الرقيق كان يعـرف بالـنخاس ، إلا أن الإسـلام عمل بالتدريج على أن يضيق أبوابه ليقضي عليه ، وخصوصًا في المجتمعات الإسلامية ، وكان سبيله في ذلك : أنه جعل عتق العبيد تكفيرًا للذنوب مهما كبرت ، وفتح باب مكاتبة العبد لمولاه ، وحرم بيع الأمة إذا استولدها مولاها ذكـرًا ، وينسب هذا الذكر إليه ، وأن تعتق هذه الأمة إذا مات سيدها ، ففتح الباب بعض الـشيء لعتق الإماء . وبذلك انحسر الرق في المجتمعات الإسلامية ، وظل على مستوى العالم إلى أن قضي عليه وحرِّم دوليًا في العصر الحديث .

فمـن غيـر المنطقى اجترار هذا التاريخ القديم لتطبيقه على الواقع المعاش ، فالرق كان موجودًا في كل الأمم حتى حرِّم ، ولم يعد له وجود في المجتمعات الإسلامية ؛ لأنه ارتبط بمرحلة الفتوحات وبداية نشر الدين الجديد ، وتلك المرحلة كنا قد تجاوزناها منذ عهدٍ بعيد

---

١ " تفسير الطبري " ٨: ١٥١

وقوله عن تعدد الزوجات في الإسلام :

ليالينا موزعة
على زوجاتنا الأربع
هنا شفة .. هنا ساقٌ
...
هنا ظِفرٌ .. هنا إصبع
[اليوميات ص ٦٣٦]

نلاحظ هنا أنه يعيب على هذا الشرع ؛ لأنه يعمل من وجهة نظره على تشتيت المشاعر ، وتقسيم العواطف بين هذه الزوجات ، فهذه النظرة السطحية للقضية تدل على أنه لم يدرك الحكمة الإلهية من تعدد الزوجات في الإسلام . فالقرآن الكريم يقول : ﴿ وَإِنْ خِفْتُمْ أَلاَّ تُقْسِطُوا فِي الْيَتَامَى فَانكِحُوا مَا طَابَ لَكُم مِّنَ النِّسَاءِ مَثْنَى وَثُلاَثَ وَرُبَاعَ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلاَّ تَعْدِلُوا فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ذَلِكَ أَدْنَى أَلاَّ تَعُولُوا ﴾ [النساء ٣]

وجاء في تفسير الطبري لهذا المعنى : " معنى ذلك: وإن خفتم، يا معشر أولياء اليتامى، أن لا تقسطوا في صداقهن فتعدلوا فيه، وتبلغوا بصداقهنَّ صدقات أمثالهنّ، فلا تنكحوهن، ولكن انكحوا غيرَهن من الغرائب اللواتي أحلّهن الله لكم وطيبهن، من واحدة إلى أربع، وإن خفتم أن تجوروا= إذا نكحتم من الغرائب أكثر من واحدة= فلا تعدلوا، فانكحوا منهن واحدة، أو ما ملكت أيمانكم " (١)

فتعدد الزوجات إذن مما أباحه الإسلام ، ولكن بشرط العدل بينهن ، في الطعام والسكن والكسوة والمبيت ، وسائر ما هو مادي من غير تفرقة بين غنية وفقيرة، وعظيمة وحقيرة فإن لم يتحقق هذا الشرط فلا يجوز الجمع بين الزوجات ، والاكتفاء بزوجة واحدة .

وعن الحكمة من تعدد الزوجات يحدثنا الشيخ سيد سابق فيقول : " ذلك أن للاسلام رسالة إنسانية عليا كلف المسلمون أن ينهضوا بها، ويقوموا بتبليغها للناس. وهم لا يستطيعون النهوض بهذه الرسالة إلا إذا كانت لهم دولة قوية، قد توفر لها جميع مقومات الدولة: من الجندية، والعلم، والصناعة، والزراعة والتجارة. وغير ذلك من العناصر التي يتوقف عليها وجود الدولة وبقاؤها مرهوبة الجانب نافذة الكلمة قوية السلطان.

ـ قد يكون عدد الإناث في شعب من الشعوب أكثر من عدد الذكور، كما يحدث عادة في أعقاب الحروب، بل تكاد تكون الزيادة في عدد الإناث مطردة في أكثر الامم، حتى في أحوال السلم، نظرا لما يعانيه الرجال غالبا من الاضطلاع بالأعمال الشاقة التي تهبط

---

١ تفسير الطبري ٧: ٥٣١

بمستوى السن عند الرجال أكثر من الإناث ، وهذه الزيادة توجب التعدد، وتفرض الأخذ به لكفالة العدد الزائد وإحصانه، وإلا يضطرون إلى الانحراف واقتراف الرذيلة .

ولقد اضطرت بعض الدول التي زاد فيها عدد النساء على الرجال إلى إباحة التعـــدد، لأنها لم تر حلا أمثل منه مع مخالفته لما تعتقده، ومنافاته لما ألفته ودرجت عليه " (١)

فتعدد الزوجات إذن مباح في الإسلام بشروط بيناها ولغايات وأهداف عظيمة ربما لجأ إليها غير المسلم وطبقها في مجتمعاته للحد من حالات العنوسة التي استشرت فيها ، فخير للمرأة أن تتقاسم رجلا مع امرأة أخرى من أن تبقى دون زواج تعاني الوحدة والأمراض النفسية وخاصة عندما تصل إلى خريف العمر . فالتعدد قانون إلهي لا يجوز أن نناقشه أو نعيبه لأي سبب من الأسباب .

ومن التعبيرات التي اصطبغت بصبغة إسلامية الحديث عن أهل الكهف ، رمزًا للتخلــف والغياب عن الواقع ، يقول على لسان فتاته في اليوميات :

أقاوم كل أهل الكهف والتنجيم والزار
تواكلهم تأكلهــم تناسلهم كأبقــار
[اليوميات ص ٦٣٨]

وقصة أهل الكهف أو أصحاب الكهف من القصص الشهيرة في القرآن الكريم ، ذكرها الله تعالى في سورة الكهف من الآية ٩ وحتى الآية ٢٦ ، وموجزها أنهم كانوا مجموعــة من الفتية الصالحين آمنوا بربهم فأراد الله تعالى أن يحميهم من بطش ملكهم الظالم الــذي كان سيجبرهم على ترك عبادتهم ، فساقهم الله تعالى إلى الكهف ، فدخلوا فيه وناموا طال بهم المقام في هذا الكهف لمدة ثلاثمئة وتسع سنين ، ثم أيقظهم الله وهو يظنون أنهم ناموا يومًا أو بعض يوم ، لكنهم فوجئوا بحقيقة المدة التي قضوها عندما ذهبوا بورقهم ليتسوقوا من المدينة ، عندئذٍ ماتوا في الحال .

(١) السيد سابق " فقه السنة " دار الفتح للإعلام العربي ، ط١١ ، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م ٢: ٧٠

وهنا يرمز نزار بهم إلى السكون والانسحاب من الواقع ، وهو محـق فـي إدراكـه لظاهر القصة ، بغض النظر عن الحكمة الإلهية والمعجزة التي أرادها الله منهم .

فالفتاة تريد أن تقاوم رموز التخلف على اختلاف أشكاله ودرجاته ، الذين يعيشون كأهل الكهف في عالمهم الخاص الذي ابتعدوا وانعزلوا فيه عن الدنيا .

المبحث الرابع - التضمين من المسيحية

ضمن نزار أشعاره بعض اللفتات التي استمدت من الدين المسيحي : فتناول مباركة السيد المسيح للأشياء ـ وجراحات السيد المسيح ، والحديث عن الهيكل ، والحديث عن التعميد ، والاحتفال بأعياد رأس السنة بالشمع والزيت ، وحديثه عن الكنيسة والأجراس :

يقول نزار :

ومبعاد على فمها شحيح يحـاول أن يبوح ولا يبـوح
يرف على قرنفلـة خجول يبارك وهج حمرتها المسيح
[الموعد المزور ص ٢٠٧]

هنا إشارة إلى مباركة السيد المسيح للأشخاص وللأفراد ، وهذه المباركة شـاعت لـدى المسيح عليه السلام ووردت كثيرًا في إصحاحات العهد الجديد ، وفي مواقف كان معظمها متعلقًا بالطعام والشراب ، في قوله : " وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز وبارك وكسـر وأعطى التلاميذ وقال : خذوا وكلوا هذا هو جسدي " [متـى ٢٦/ ٢٦] ، وكذلك قوله فـي موقف آخر " فأخذ الأرغفة الخمسة والسمكتين ورفع نظره نحو السماء ، وبارك ثم كسر الأرغفة وأعطى التلاميذ ليقدموا إليهم وقسّم السمكتين للجميع " [مرقس ١٦/ ٤١] وقولـه أيضًا : " " فلما اتكأ معهما أخذ خبزًا وبارك وكسر وناولهما " [لوقا ٢٤/ ٣٠]

فنزار إذن أحسن توظيف هذا التعبير وتلك المباركة .

ويقول نزار :

على صدرك المعتز ينتحر الأسى وتبرا جراحات المسيح وتنشف
[الصليب الذهبي ص ٢٢٧]

فهو يقول إن المسيح لو كان في عهدك ورأى هذا لصدر الجميل لبرأت كـل جراحاتـه ، وبصرف النظر عن هذه المبالغة إلا أن الحقيقة التاريخية ثانية ، فجراحات المسيح وقعت

ولا خلاف حولها ، فقد ورد في العهد الجديد الكثير من الإشارات إلى هذه العذابات وتلك الآلام ، منها قوله : " لأنه كما تكثر آلام المسيح فينا ، كذلك بالمسيح تكثر تعزيتنا أيضًا " [الرسالة الثانية إلى كورنثوس ١/ ٥] ، وكذلك قوله : " بل كما اشتركتم في آلام المسيح افرحوا لكي تفرحوا في استعلان مجده أيضًا مبتهجين " [رسالة بطرس الأولى ٤/ ١٣]

ويأتي مشهد الصلب ليبين قمة ما وصل إليه التعذيب والآلام ، وهو مشهد معروف ذكرتها الأناجيل الأربعة ، واستوحت الدراما العالمية منه أعمالا فنية تقشعر من معظمها الا بدان من هول ما عرضت من آلام .

تذكر نزار هذه الآلام ، ذكره بها الصليب الذي ترتديه هذه الفتاة في صدرها وعليه بالطبع صورة السيد المسيح ، ووظف هذا المشهد توظيفًا غير لائق اختصره في معنى أن جراحات المسيح كانت ستبرأ لو رأى هذا الصدر الجميل أو حمل على هذا الصدر كما حمل الصليب الذهبي ، فهو معنى لا يليق بمكانة هذا الرسول ولا بطبيعته الزاهدة التي طلقت الدنيا بما فيها ومن فيها من أجل ملكوت الرب .

ويقول نزار :

فلن تتعمدي امرأةً
وجسمك خارج الماء
وشعرك خارج الماء
[اليوميات ص ٦٥٥]

هنا إشارة إلى التعميد الذي هو من الأسرار المقدسة في المسيحية ، وقد كان يوحنا هو الذي يقوم بالتعميد في نهر الأردن حتى جاء السيد المسيح فتولى هذا الأمر بنفسه ورد في الكتاب المقدس : " يقول يوحنا " أنا أعمدّكم بماء للتوبة ، لكن الذي يأتي بعدي هو أقوى مني ، الذي لست أهلا أن أحمل حذاءه. هو سيعمدكم بالروح القدس ونار " [متى ٣/ ١١] ، وبتفاصيل أكثر " كان يوحنا يعمد في البرية ويكرز بمعمودية التوبة لمغفرة الخطايا ، وخرج إليه جميع كورة اليهود وأهل أورشليم واعتمدوا جميعًا منه في نهر الأردن معترفين بخطاياهم ... وكان يكرز قائلا : يأتي من بعدي من هو أقوى مني ، الذي لست أهلا أن أنحني وأحل سيور حذائه ، أنا أعمدكم بالماء ، وأما هو فسيعمدكم بالروح القدس " [مرقس ١/ ٤، ٥ ، ٧، ٨] " والعماد يكون بالماء ، إذ قال السيد المسيح : " إن كان لا يولد من الماء والروح لا يقدر أن يدخل ملكوت الله " [يوحنا ٣/ ٥] ، ويتم العماد بتغطيس المتعمد ثلاث دفعات في الماء باسم الثالوث الأقدس الآب والابن والروح القدس ،

إذ قال السيد المسيح : " اذهبوا وتلمذوا جميع الأمم وعمدوهم باسم الآب والابن والـــروح القدس " [متى ٢٨/ ١٩] ويماثل العماد بهذه الصورة موت السيد المســـيح وقيامـــه ؛ لأن الإنسان بعماده يموت من الخطيئة ويقوم بحياة البر الجديدة . والمعمودية سر مقدس بـــه يولد المسيحي ميلادًا ثانيًا بالماء والكلمة ، قال بطرس الرسول : " وليعتمد كل منكم على اسم يسوع المسيح ، فتقبلوا عطية الروح القدس "[أعمال الرسل ٢/ ٣٧] [1]

اختزل أيضًا نزار هذا السر الأعظم الذي به يولد المسيحي ميلادًا جديدًا ، اختزل نزار هذا المعنى في مجرد مراودة فتاته لتنزل الماء لتبدو فتنتها ويبدو جمالها الفتان ، فالاســتجابة لهذه الرغبة وكشف جمالها بين يديه واستسلامها له هو من قبيل المعمودية ، وهي الحياة الجديدة التي يطلب منها أن تحياها ، وكأنها بذلك تخلق من جديد ، فتاة متحررة من التقاليد متفتحة على العالم لتسعد به .

ويقول أيضًا :

تظل بكارة الأنثى
بهذا الشرق عقدتنا وهاجسنا
نحرنا عند هيكلها شقائقنا
قرابينًا .. وصحنا " وا كرامتنا "
[اليوميات ص ٦٣٩]

هنا يشير إلى الهيكل التي تقدم أمامه القرابين وهو الهيكل الذي بناه سليمان ليكون مكانـــا لعبادة الله تعالى وإقامة الصلوات ، وجاء في وصفه : " وبنى مع حائط البيت طباقًا حواليه مع حيطان البيت حول الهيكل المحراب ، عمل غرفات في مستديرها " [ملوك الأول ٦/ ٥]

ومع الأيام بدأ الكهنة يستغلون الهيكل في أعمالهم ، بل ويبيعون ويشترون فيـــه ، فكـــان لا بد من تطهيره ، يقول العهد الجديد في ذلك : " ودخل يسوع إلى هيكل الله ، وأخـــرج جميع الذين كانوا يبيعون ويشترون في الهيكل ... وتقدم إليه عميٌ وعرجٌ فـــي الهيكـــل فشفاهم " [متى ٢١/ ١٢، ١٤]

وبدأ يعلم السيد المسيح تلاميذه في الهيكل " وكان في النهار يعلِّم في الهيكل ، وفي الليـــل يخرج ويبيت في الجبل الذي يدعى جبل الزيتون، وكان كل الشعب يبكرون إليه في الهيكل ليسمعوه " [لوقا ٢١/ ٣٧، ٣٨]

---

[1] " موسوعة تاريخ الأقباط " زكي شنودة المحامي (دون بيانات) ص ٢٦٥ وما بعدها .

هذا ما ورد في الكتاب المقدس عن الهيكل ، أما مسألة تقديم القرابين في الهيكل ، فذلك ما لم نتأكد في كل المواضع التي ذكرت الهيكل في العهد القديم أو الجديد .

يقول نزار :

لكن أي امرأة في بلدي
إذا أحبت رجلا
ترمي بخمسين حجر
[كتاب الحب ص ٧٣٨]

هنا يشير إلى العادة التي كانت سائدة عند بني إسرائيل ، وهو عقاب الزانية بالرجم حتى الموت ، وفي الحقيقة إن الأديان قامت على الستر أكثر مما قامت على العلانية ، باعتبار العلاقة الدينية أصلا علاقة روحانية سرية بين العبد وربه ، وجاء السيد المسيح ليعلم الناس السماحة وعدم إلقاء التهم على النساء جزافاً وبلا دليل ، فقد جاء في العهد الجديد أنه جاء إلى المسيح الكتبة والفريسيون بامرأة زانية : " قالوا له : يا معلم هذه المرأة أمسكت وهي تزني في ذات الفعل ، وموسى في الناموس أوصانا أن مثل هذه ترجم فماذا تقول أنت ؟ ... ولما استمروا يسألونه انتصب وقال لهم : من كان منكم بلا خطيئة فليرمها أولا بحجر " [يوحنا ٨/ ٥، ٤، ٧] .

ونفس هذه القصة أو قريب منها حدثت على النبي " ص " أن جاءت امرأة تعلن أنه زنت ، وتريد أن يقيم عليها الحد فتغاضى النبي عن قولها علها تستر على نفسها فيستر الله عليها ، لكن المرأة ألحت في الطلب ، فأعطاها النبي فرصة حتى ولادة الجنين ، ثم جاءته بالجنين بعد الولادة مباشرة فأمهلها حتى يأخذ حقه من الرضاع ويفطم . فالمسيحية والإسلام كلاهما دين لم يقف بالمرصاد لكل فتاة ، بل يستر أولا وبعد ذلك يستوثق ويتحرى الدقة ، ثم في المرحلة الأخيرة يقيم الحد .

يقول نزار :

لو كنت في مدريد في رأس السنة
كنا ذهبنا آخر الليل إلى الكنيسة
كنا حملنا شمعنا وزيتنا
لسيد السلام والمحبة
[لو كنت في مدريد ص ٥١٠]

هنا يشير نزار إلى عادات وطقوس يمارسها المسيحيون في ليلة رأس السنة ، وبالطبع بدأوا يمارسونها بعد المسيح ، لذلك لم نجد في الكتاب المقدس بعهديه إشارة إليها ، بل لقد

نشرها الآباء الأوائل على مستوى كنائس العالم ، ويقال إن الروح القدس هو الذي أوحى إليه بها ، من هذه الطقوس كما أشار نزار حمل الشمع والزيت إلى الكنائس وتقديمه .
والزيت من العناصر الهامة والتي كانت شائعة في القربان ، فقد جاء في العهد القديم : " " ثم يأخذ الكاهن الخروف الواحد ويقربه ذبيحة إثم مع لج من الزيت ، يرددهما ترديدًا أمام الرب " [اللاويون ١٤/ ١٢] ويقول أيضًا : " وأن نأتي بأوائل عجيننا ورفائعنا وأثمار كل شجرة من الخمر والزيت إلى الكهنة ، إلى مخادع بيت إلهنا " [نحميا ١٠/ ٣٧] وإضاءة الشموع هي أيضًا من الطقوس التي تصاحب الاحتفال برأس السنة .

ثم ضمن نزار أشعاره كذلك بعض الإشارات التي نشتم منها النكهة المسيحية ، مثل قوله :

أكره أن أحب مثل الناس
أكره أن أكتب مثل الناس
أود لو كان فمي كنيسة
وأحرفي أجراس
[كتاب الحب ص ٧٤٤]

فهو يريد في حبه أن يكون مختلفاً عن باقي البشر العاديين ، فهو يتمنى أن يتحول فمه إلى كنيسة فيكون الملجأ والمأوى لكل الحيارى الذين يطلبون الهداية ، كما تمنى أن تكون أحرفه أجراس تنبه الناس إلى مواعيد التصالح مع النفس والعودة إلى الخالق لغسل الذنوب وتكفير الخطايا .
والكنيسة والأجراس هي من المعالم الأساسية للمسيحية في العالم كله .

المبحث الخامس - التضمين من الكتب المقدسة

١- التضمين من القرآن

لجأ نزار إلى التضمين من القرآن في ستة مواضع ، يقول نزار في وصف محبوبته :

طالعني دربي بهـا مرة   ترف كالفراشـة الجامحـة
طفولة كمـا تبوح الربـا   ومبسـم كأنه الفـاتحة

[طفلتها ص ١٥٢]

وهذا التشبيه قادني إلى البحث في فضائل سور القرآن ، فقد ورد في صحيح البخاري : " حَدَّثَنَا عَلِيُّ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ حَدَّثَنَا يَحْيَى بْنُ سَعِيدٍ حَدَّثَنَا شُعْبَةُ قَالَ حَدَّثَنِي خُبَيْبُ بْنُ عَبْدِ الرَّحْمَنِ عَنْ حَفْصِ بْنِ عَاصِمٍ عَنْ أَبِي سَعِيدِ بْنِ الْمُعَلَّى قَالَ : كُنْتُ أُصَلِّي فَدَعَانِي النَّبِيُّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فَلَمْ أُجِبْهُ قُلْتُ يَا رَسُولَ اللَّهِ إِنِّي كُنْتُ أُصَلِّي قَالَ أَلَمْ يَقُلْ اللَّهُ : { اسْتَجِيبُوا لِلَّـهِ وَلِلرَّسُولِ إِذَا دَعَاكُمْ } ثُمَّ قَالَ أَلَا أُعَلِّمُكَ أَعْظَمَ سُورَةٍ فِي الْقُرْآنِ قَبْلَ أَنْ تَخْرُجَ مِنْ الْمَسْجِدِ فَأَخَذَ بِيَدِي فَلَمَّا أَرَدْنَا أَنْ نَخْرُجَ قُلْتُ يَا رَسُولَ اللَّهِ إِنَّكَ قُلْتَ لَأُعَلِّمَنَّكَ أَعْظَـمَ سُـورَةٍ فِـي الْقُرْآنِ قَالَ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ هِيَ السَّبْعُ الْمَثَانِي وَالْقُرْآنُ الْعَظِيمُ الَّذِي أُوتِيتُهُ " [1]

لكنني أرى أن نزارًا نظر إليها من زاوية أخرى ، واعتمد على ملمح آخر للشبه بين فم المحبوبة وسورة الفاتحة ، وأرى أن هناك ملمحين لا ملمحًا واحدًا للشبه ، الأول الصغر ، فهي من السور الصغيرة في القرآن ، عدد آياتها سبع آيات فقط ، لا ينافسها في الطول إلا تسع سور ، وهي بحسب طولها : الكوثر والنصر ٣ آيات ، قريش ٤ آيات ، الفيل والمسد والإخلاص والفلق ٥ آيات ، والناس ٦ آيات . ففم المحبوبة عنده يشبه الفاتحة في الصغر كما أن الفاتحة أول سور القرآن فهي منه كالمدخل من البناء ، وكذلك فم الإنسـان هـو المدخل له والتقدمة لشخصيته ، فبقدر تعبيره يترجم شخصية صاحبه .

هذا هو تفسيري المتواضع لتضمين نزار للفاتحة هنا ، وربما تخطئ كل هذه التفسيرات ، ويكون قد جاء بها من أجل تحقيق القافية

[1] " صحيح البخاري " ضبط وتخريج د. مصطفى ديب البغا ، دار ابن كثير ، دمشق ط٥ ١٤١٤هـ ١٩٩٣م ، ٤: ١٦٢٣ ، ٤: ١٩١٣

ويقول نزار عن المجاهدة الجزائرية جميلة بو حريد

وامـرأة في ضوء الصبح تسترجع في مثل البـوح
آيات محـزنة الإرنـــان من سـورة مريـم والفتــح
[جميلة بوحيرد ص ٤٥٠]

هنا تناول اسم سورتي مريم والفتح ، وعند البحث عن فضـــائل هـــاتين الســـورتين ، وعلاقتهما بالتأسي أو بتفريج الكروب أو تجاوز المحن ، لم أعثر لذلك على أثر ، فسورة مريم لم يرد عنها ذكر في فضائل السور ، وما قيل عن سورة الفتح : أَنَّ رَسُـولَ اللَّـهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ كَانَ يَسِيرُ فِي بَعْضِ أَسْفَارِهِ وَعُمَرُ بْنُ الْخَطَّابِ يَسِيرُ مَعَهُ لَيْلًا فَسَأَلَهُ عُمَرُ عَنْ شَيْءٍ فَلَمْ يُجِبْهُ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ثُمَّ سَأَلَهُ فَلَمْ يُجِبْهُ ثُمَّ سَـأَلَهُ فَلَـمْ يُجِبْهُ ... قَالَ عُمَرُ فَحَرَّكْتُ بَعِيرِي حَتَّى كُنْتُ أَمَامَ النَّاسِ وَخَشِيتُ أَنْ يَنْزِلَ فِيَّ قُرْآنٌ فَمَـا نَشِبْتُ أَنْ سَمِعْتُ صَارِخًا يَصْرُخُ بِي قَالَ فَقُلْتُ لَقَدْ خَشِيتُ أَنْ يَكُونَ نَزَلَ فِيَّ قُـرْآنٌ قَـالَ فَجِئْتُ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فَسَلَّمْتُ عَلَيْهِ فَقَالَ لَقَدْ أُنْزِلَتْ عَلَيَّ اللَّيْلَةَ سُورَةٌ لَهِيَ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا طَلَعَتْ عَلَيْهِ الشَّمْسُ ثُمَّ قَرَأَ إِنَّا فَتَحْنَا لَكَ فَتْحًا مُبِينًا" (١)

لكنني أيضًا أجتهد في تفسير لجوئه لهاتين السورتين دون غيرهما في هذا المشهد ، أن سورة مريم تتناول محنة مريم العذراء ومواجهة أهلها وتبرأتها من قبل الله تعـالى علـى لسان المسيح ، فمحنة جميلة تتشابه في بعض عناصرها مع محنة السيدة مريم ، فـذكرها هنا من باب التفاؤل بأن يأتي الفرج من الله تعالى كما أتى لمريم العذراء .

ونفس هذا التفاؤل التي تسعى إليه لتثبت به فؤادها ، بنفس هذا المنطق لجأت إلى سـورة الفتح .

وأيًا ما كان سبب الفتح ، فالفتح في حد ذاته يشعر من يلجأ إلى هذه السورة بالتفــاؤل وأن النصر قريب إن شاء الله .

ويقول نزار

تريدين مثل جميع النساء تريدين مني نجوم السماء
وأطباق منّ وأطباق سلوى وخفين من زهر الكستناء
[تريدين ص ٥١٥]

---

(١) صحيح البخاري ٤: ١٨٢٩- ١٨٣٠

هنا إشارة إلى المن والسلوى الذي طلبهما بنو إسرائيل من الله تعالى ، وتلك معجـزة كانت على زمن موسى ولن تتكرر، وذكرها هنا يأتي مـن بـاب التعجيـز ، يقـول الله تعـالى مشيرًا إلى هـذه المعجزة : ﴿ وَظَلَّلْنَا عَلَيْكُمُ الْغَمَامَ وَأَنْزَلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى كُلُوا مِن طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ وَمَا ظَلَمُونَا وَلَكِن كَانُوا أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ ﴾ [٥٧ البقرة] .

ويفسر الطبري هذه النعمة فيقول : " فقال قوم موسى له: اذهب أنت وربك فقاتلا إنـا هاهنا قاعدون. فغضب موسى فدعا عليهم فقال: رب إني لا أملك إلا نفسي وأخي فـافرق بيننا وبين القوم الفاسقين. فكانت عَجَلَةً من موسى عجلها، فقال الله تعالى: إنهـا محرمـة عليهم أربعين سنة يتيهون في الأرض. فلما ضرب عليهم التيه، ندم موسى ، وأتاه قومـه الذين كانوا معه يطيعونه فقالوا له: ما صنعت بنا يا موسى؟ فلما ندم ، أوحى الله إليه: أن لا تأس على القوم الفاسقين – أي لا تحزن على القوم الذين سميتهم فاسقين – فلم يحزن، فقالوا: يا موسى كيف لنا بماء ههنا ؟ أين الطعام؟ فأنزل الله عليهم المن – فكـان يسـقط على شجر الترنجبين [الزنجبيل] – والسلوى = وهو طير يشبه السمانى = فكان يـأتي أحدهم فينظر إلى الطير، إن كان سمينا ذبحه وإلا أرسله ، فإذا سمن أتاه " (١)

فنزار يستشهد بذكر هذين النوعين من الطعام من قبيل الاستحالة ، وهو محق في ذلك .

يقول نزار :

سافر يا ملكي حيث تريد　　فكل شطـوطي رملية
سـافر .. فالريح مواتية　　وأنا راضيـة مرضيـة
[قطتي الشامية ص ٦٦٩]

فالتعبير " راضية مرضية " تأثر فيه نزار بقوله تعالى في سياق قرآني راقٍ عـن مكانـة المؤمنين يوم القيامة ومصير أرواحهم فيقول تعالى ﴿ يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً .فَادْخُلِي فِي عِبَادِي .وَادْخُلِي جَنَّتِي ﴾ [الفجر ٢٨- ٣٠] . اختزل نزار كعادته هذه المعاني الراقية ليجعلها مجرد جملة ترددها الفتاة لتعلن بها أنها راضية عـن أي شـيء ومهيأة لأي شيء مع الحبيب .

---

١ " تفسير الطبري " ٢: ٩٨

ويقول أخيرًا مخاطبًا محبوبته :

أجيبيني
بكلِ توحّش التتر
ولا تبقي ولا تذري
ولا تتحضري أبدا
[القصيدة المتوحشة ص ٦٥٣]

التعبير بـ " لا تبقي ولا تذر " أي تأتي على الأخضر واليابس ، وتدمر كل ما في طريقها ، تأثر هنا نزار بقوله تعالى في وصف نار جهنم : ﴿ وَمَا أدراكَ ما سَقَر لاَ تُبْقِي وَلاَ تَذَرُ ﴾ [٢٧، ٢٨ المدثر] خرج بهذا التعبير من هول النار وقوة إحراقها وتدميرها إلى عنف المحبوبة وتصرفها بطريقة بدائية لا تعرف الحدود وليس لها قوانين .

٢- التضمين من الكتاب المقدس

من التعبيرات التي ضمنها نزار شعره من الكتاب المقدس هذا المعنى :

أنا لست أغفر كالمسيح   ولن أدير إليك خدي
[امرأة من زجاج ص ٥٤٧]

هنا يحذر نزار فتاته ألا تبالغ في استفزازه ، حيث إنه إن استفز فلن يتمالك أعصابه ، ولن يسامحها ويدير لها خده الآخر كما كان يفعل المسيح ، وهنا إشارة إلى تعاليم السيد المسيح ، والتي تدعو إلى التسامح حتى مع العدو ، وهنا تضمين من قول المسيح عليه السلام : " أما أنا فأقول لكم : لا تقاوموا الشر ، بل من لطمك على خدّك الأيمن فحوّل له الآخر أيضًا " [متى ٥: ٣٩] ، وقوله : " من ضربك على خدّك فاعرض له الآخر أيضًا ، ومن أخذ رداءك فلا تمنعه ثوبك أيضًا " [لوقا ٦/ ٢٩]
هكذا كانت تعاليم السيد المسيح القائمة على التسامح ، ونزار لم يخطئ عندما حذر محبوبته بأنه لن يستطيع أن يكون مثل المسيح ، لأنه عبد ضعيف لا حول له ولا قوة ، ومعرض أن يغضب ويتعصب ، فليس هو نبي ولن يصل إلى هذه الدرجة .
ويقول نزار أيضًا

فمنذ البدء غير الكلس لم تشرب أراضينا
ومنذ البدء غير الدمع لم تسكب مآقينا
[اليوميات ص ٦٢١]

التعبير " منذ البدء " نستشعر فيه روح الكتاب المقدس ، فالمقابل له في تعبيراتنا الأدبية " منذ البداية " أو " من البداية "

ربما يكون هنا ضمنه مما جاء في العهد الجديد : " في البدء كان الكلمة ، والكلمة كان عند الله ، وكان الكلمة الله " [يوحنا ١/ ١]

ويقول نزار :

حين أنا سقطت في الحب
تغيرت
تغيرت مملكة الرب
[كتاب الحب ص ٧٣٩]

كذلك من التعبيرات التي نشتشعر فيها روح الكتاب المقدس التعبير " مملكة الرب " وقد تكرر هذا التعبير كثيرًا في الكتاب المقدس ، ضمنه نزار من قوله : " ومن كل بنـي لأن الرب أعطاني بنين كثيرين ، إنما اختار سليمان ليجلس على كرسي مملكة الـرب علـى إسرائيل [١ أخبار ٢٨/ ٥] ، أو من قوله : " الآن أنتم تقولون إنكم تثبتون أمام مملكة الرب بيد بني داود ، وأنتم جمهور كثير ومعكم عجول ذهب قد عملها يربعام لكم آلهـة " .[٢ أخبار ١٣/ ٨] والتضمين هنا يضفي على معنى نزار شيئًا من القداسة والعظمة ، وربمـا خدم معناه ، لكنه قلل من هذه القداسة والقيمة للنص الديني المتضمن منه .

ويقول نزار :

المجد للضفائر الطويلة
فالمجد يا أميرتي الجميلة
يا من بعينيها غفا طيران أخضران
يظل للضفائر الطويلة
والكلمة الجميلة
[المجد للضفائر الطويلة ص ٥٠٦]

في قوله : " المجد للضفائر الطويلة " إشارة إلى الترنيمة الكنسية التي تصاحب مولـد المسيح ، المجد لله في الأعالي ، فهنا تضمين مما ورد في الكتاب المقدس : فإنه عنـدما حدَّث ملاك الرب الرعاة وبشّرهم بمولد السيد المسيح ، يقول الكتاب المقدس : " وظهرت بغتة مع الملاك جمهور من الجند السماوي مسبحين الله وقائلين : المجد لله في الأعـالي ، وعلى الأرض السلام ، وبالناس المسرّة " [لوقا ٢/ ١٣، ١٤]

هكذا ضمن نزار شعره هذه الترنيمة ، وربما أضافت لمعناه الكثير من القداسـة ، لكنهـا نزلت بالمعنى الديني الراق إلى سياق شعبي بسيط كما إذا جئنا بعقد من الماس ووضعناه على ثوب منزلي أو ربما ثوب للنوم ، فهذا العقد لن يضيف إليها جديدًا ، بل على العكس نكون قد أهنا العقد لم ندرك قيمته ، وذلك ما حدث هنا .

المبحث الخامس - تفسير بعض الإشارات التاريخية

جاء في أشعاره بعض اللفتات التاريخية ، يمكن أن نضع أيدينا عليها ، منها قوله :

يجوز أن تقولي
ما شئت عن جبني   وعن غروري
وأنني وأنني
لا أستطيع   الحب كالخصيان في القصور
[يجوز أن تكوني ص ٥٢٤]

هنا يتعرض نزار لطبقة كانت منتشرة في الدولة العباسية ، وهي طبقة الخصي أو الخصيان .

الخصيّ كلمة يونانية معناها " أمين المضجع " رجل مجبوب [الجب : القطع كالجِباب بالكسر ، والاجتباب استئصال الخصية] ، وعلى وجه الخصوص حاجب للحريم في الشرق ، وعادة استخدام الخصيان خدمًا في البيوت الثرية أو الملكية قديمة جدًا ، وقد بلغت مداها تحت حكم الأباطرة البيزنطيين ، ثم أخذ عنهم هذه العادة سلاطين آل عثمان ، وكثيرًا ما ارتقى الخصيان مراتب عليا ، من أشهرهم القائد البيزنطي " نارسيس " . أما في العالم الإسلامي فقد كان استخدام الخصيان أقل انتشارًا بكثير مما يعتقد عادة . "[1]

ذكرت كلمة خصيان كثيرًا في الكتاب المقدس ، منها ما ورد في أعمال الرسل : " ثم إن ملاك الرب كلّم فيلُبس قائلا : قم واذهب نحو الجنوب على الطريق المنحدرة من أورشليم إلى غزة التي هي بريّة ، فقام وذهب ، وإذا رجلٌ حبشي خَصِيّ وزيرًا لكنداكة ملكة الحبشة كان على جميع خزائنها فهذا كان قد جاء ليسجد" [أعمال الرسل ٨/ ٢٦- ٢٨]

وكان استخدام الخصيان شائعًا في الشرق الأوسط والأقصى ، وكان أول خليفة عباسي اشتهر بتعلقه المفرط بالخصيان هو الأمين بن هارون الرشيد ، ويروي المسعودي " أن الأمين قدّم الخدم وآثرهم ورفع منازلهم ، وكانت أمه زبيدة هي التي أشاعت عادة الغلاميات لاجتذاب ابنها إلى النساء ، فاتخذت الجواري المقدودات الحسان الوجوه ، وعممت رؤوسهن ، وجعلت لهن الطرز والأصداغ والأقبية ، وبعثت بهن إليه ، فاستحسنهن واجتذبن قلبه إليهن "[2] .

---

١ الموسوعة العربية الميسرة ١: ٧٥٧
٢ مروج الذهب ٢: ١٧٤

إذن فالخصي كان لهم وظيفة معينة في قصور الملوك والأمراء والأثرياء ، فهم يقومون بحراسة الحريم دون خوف منهم ، ومع الأيام تبدو علـيهم علامـات الأنوثـة كعـرض الأرداف وكبر حجم الصدر ، وهكذا يفقدون الشهوة الجنسية لفقدانهم للخصية التي تنبه هذه الغريزة ، فحتى إن جلس هذا الخصي مع أجمل امرأة في العالم فلن يهتز لـه طـرف ، ونزار هنا يحسن توظيف هذا ويقول إن امتناعه عن جمال محبوبته ليس لأنه فقـد القدرة على ذلك كالخصيان ، بل لسبب آخر يتعلق بشخصيته وانسجامه معها .

وقوله :

لم يبق من غرناطةٍ
ومن بني الأحمر .. إلا ما يقول الراوية
وغير (لا غالب إلا الله)
تلقاك بكل زاوية
[أحزان في الأندلس ص ٥٦٤]

هنا إشارة إلى بني الأحمر الذين كانوا حكام العرب للأندلس ، يقـول عنهم المقري : " وإلى قيس بن سعد بن عبادة ينتسب بنو الأحمر سلاطين غرناطة الذين كـان لسـان الدين بن الخطيب أحد وزرائهم، وعليهم انقرض ملك الأندلس من المسـلمين، واسـتولى العدوّ على الجزية جميعًا كما يذكر " (١)

وأما عن عبارة " لا غالب إلا الله " فهو شعار بني الأحمر ، يقول المقـري : " كـان محمد بن الأحمر يلقب بالشيخ ،ومعترفًا له بزعامة بني نصر بسبب خلقه القويم وكفايتـه النادرة ،وعرف بابن الأحمر لأن لون بشرته كان يميل إلى الحمرة ، ولما استقر له ملـك غرناطة سمى نفسه الغالب بالله ؛ ولهذا كان شعار بني الأحمر " لا غالب إلا الله " (٢)

فنزار هنا حزين على تاريخ الإسلام في الأندلس ، وعلى دولة بني الأحمر التي كانت ملء السمع والبصر ، لم يبق منها شيء يدل عليها غير شعارها " لا غالب إلا الله " وقـد أحسن نزار في هذا التضمين

---

١ أحمد بن المقري التلمساني " نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب "، تحقيق : إحسان عباس ، دار صادر بيروت لبنان، ط٢، سنة ١٩٩٧م ١: ٢٩٤
٢ السابق ١: ٢٩٥

ومن الإشارات التاريخية قوله أيضًا في نفس السياق :

مضت قرون خمسة
مذ رحل الخليفة الصغير عن إسبانية
ولم تزل
أحقادنا الصغيرة كما هيه
[أحزان في الأندلس ص ٥٦٥]

والخليفة الصغير هو " أبو عبد الله (٩٤٠هـ - ١٥٣٣م) محمد بن أبي الحسن بن سعد من بني الأحمر ويسميه الإسبان Boabdil بو أبدِل آخر ملوك الأندلس " (١)
وهو الذي تفاوض مع الإسبان على إخلاء آخر معاقل الإسلام في الإندلس غرناطة ، فقد " شرع أبو عبد الله يفاوض الإسبان على أن يخلي لهم قلعة الحمراء أي غرناطة بما فيها نظير شروط ومطالب يوافق صاحب قشتالة عليها .. ونزل السلطان أبو عبد الله من آخر معقل للمسلمين بالأندلس ، وسلم مفاتيح غرناطة أجمل آثارها وأروعها في ربيع الأول سنة ٨٩٧ هـ . ولما بكى أبو عبد الله لهول الكارثة وبَّخته أمه قائلة له : ابكِ مثل النساء ملكًا مضاعًا لم تحافظ عليه مثل الرجال ، ثم هاجر إلى المغرب حتى مات بها " (٢)
يقول نزار في مشهد آخر مستلهمًا التاريخ :

ماذا أسمي كل ما فعلته ؟
فإنني لا أجد العبارة
أحرقتِ روما كلها
لتشعلي سجارة
[خارقة روما ص ٧٣٣]

هنا إشارة إلى نيرون الذي اتهم بحرق روما ، وهو " نيرون كلاوديوس " (٣٧- ٦٨ ق م) ، إمبراطور روماني ، ابن دوميتيوس وأجربينا التي أقنعت كلاوديوس بعد زواجه منه بأن يتبناه ، وتولى العرش بعد كلاوديوس ، وحين فقدت أمه السيطرة عليه أخذت تدبر لأقامة ابن كلاوديوس مكانه ، فسمه نيرون ، اتسمت تصرفاته بالوحشية التي جعلته مضربًا للأمثال ، فقد قتل أمه ثم زوجته أوكتافيا ، تلقى على نيرون تبعة حريق روما الكبير سنة ٦٤ق م ، " (٣) ولا تشير المصادر إلى السبب الذي من أجله حرق روما ، لكن التضمين هنا موفق وفي موضعه .

١ الأعلام للزركلي ٦/ ٢٩٠- ٢٩١، "سير أعلام النبلاء" ٥: ٤٦١
٢ "نفح الطيب" ١: ٢٩٩
٣ "الموسوعة العربية الميسرة" ٢: ١٨٦٦

يقول نزار :

أنا طـروادة أخرى   أقاوم كل أسواري
وأرفض كل ما حولي   ومن حولي بإصرار
[اليوميات ص ٦٣٨]

وهـنا إشـارة إلى مدينة طروادة ، وهي مدينة في آسيا . حاصرها اليونان عشر سنوات وجـرت عـندها الحـروب المـشهورة باسمها (١١٩٣- ١١٨٤ ق م) تغنى بمواقعها هوميروس في الإلياذة " [1] فاتخذها نزار هنا رمزًا للتحدي والصمود وهو محق في ذلك

المبحث السابع : تضمين أسماء جماعات وأمم وأماكن

يقول نزار :

لم يبق من غرناطةٍ
ومن بني الأحمر .. إلا ما يقول الراوية
وغير (لا غالب إلا الله)
تلقاك بكلِ زاوية
[أحزان في الأندلس ص ٥٦٤]

سبق التعرض لبني الأحمر من حكام العرب للأندلس .

ومـن الأمم التي تحدث عنها نزار وضمنها أشعاره أمة التتر ، يقول على لسان فتاته في اليوميات :

أبي صنفٌ من البشر مزيجٌ من   غباء الترك من عصبية التتر
[اليوميات ٦٠٨]

ويقول مخاطبًا محبوبته :

أحبيني
بكل توحّش التتر
بكل حرارة الأدغال
كل شراسة المطر
[القصيدة المتوحشة ص ٦٥٣]

هـل الأتـراك أغبـياء ؟ تلك فكرة لم أستطع أن أصل إلى صدقها أو كذبها ، فالترك اصطلاح يطلق في معناه الواسع على الشعوب التي تتكلم اللغة التركية في تركيا وروسيا الـسوفيتية وتركستان الصينية وشرقي إيران ،.. وأكبر الظن أن الترك الأصليين عاشوا

---

١ " المنجد في الأدب والعلوم " لفردينان توتل اليسوعي المطبعة الكاثوليكية بيروت لبنان طه طرد

أولا في جنوب سيبريا وفي تركستان ، وتوسعوا جنوبًا وغربًا وأقاموا إمبراطوريات عدة فـي آسـيا كإمبراطوريتـي الأتـراك السلاجقة والأتراك العثمانيين ، وأقـام الأتـراك العثمـانـيون بقيادة عثمان الأول (القرن الرابع عشر) الإمبراطورية العثمانية المترامية الأطراف ، ويعرف شعب تركيا الحديث بالأتراك العثمانيين [1] .

لكـن التتر متعصبون لا جدال في ذلك ، وهم جماعات متوحشة : " لغتهم مشوبة بلغة الهـند ؛ لأنهم في جوارهم، وبينهم وبين بنكث أربعة أشهر، وهي في النسبة إلى الترك ، عراض الوجوه، واسعو الصدور، خفاف الأعجاز، صغار الأطراف، سمر اللون، سريعو الحـركة فـي الجسم والرأي، تصل إليهم أخبار الأمم، ولا تصل أخبارهم إلى الأمم، قلَّما يقـدر جاسوس أن يتمكن منهم؛ لأن الغريب لا يشتبه بهم، وإذا أرادوا جهة كتموا أمرهم، ونهـضوا دفعة واحدة؛ فلا يعلم بهم أهل بلد حتى يدخلوه، ولا عسكر حتى يخالطوه، فلهذا تفـسد علـى الـناس وجـوه الحيل فيهم، وتضيق طرق الحرب عليهم، ونساؤهم يقاتلن كـرجالهم، والغالب على سلاحهم النشاب، وأكلهم أي لحم وجدوه، وليس في قتلهم استثناء ولا إبقـاء، يقتلون الرجال والنساء والأطفال، وكان مقصودهم إفناء النوع الإنساني وإبادة العالم، لا قصد الملك والمال " [2] فنزار هنا محق في التمثيل بهم على العصبية والوحشية وعدم التحضر .

ومن الأماكن التي ضمنيا هنا نهري السين والدانوب ، بدا ذلك في قوله :

قميصك الأخضر من يا تـرى   باعك هذا القميص قولي اصدقي
أمن ضفـاف السين خيطانه   واللـون من دانوبـه الأزرق

[زينية العينين ص ٤٣]

هـنا ضـمن فكـرته اسم نهرين في أوربا ، الأول هو نهر السين ، والثاني هو نهر الدانـوب ، فـأراد أن يثني على قميصها وروعة نسجه الذي كأنه نسج على ضفاف نهر الـسين ، ولونه الذي استمد من لون الدانوب الأزرق ، ونهر السين " نهر طوله ٧٧٠ كم شـرق فرنـسا يـصرف هو وروافده في مياه حوض باريس ، ينبع من هضبة لانجري ويجري شمالا مارًا بباريس ، ويصب في القناة الإنجليزي عند الهافر " [3]

---

١ " الموسوعة العربية الميسرة " ١: ٥٠٥
٢ العصامي " سمط النجوم العوالي في أنباء الأوائل والتوالي " ٢ : ٢٥٢
٣ " الموسوعة العربية الميسرة " ١: ١٠٥٧

" والدانوب نهر طوله نحو ٢٨١٦ كم بوسط وجنوب شرقي أوربا ، أكبر أنهار أوربا بعد الفولجا ، مساحة حوضه نحو ٨٢٨٨٠٠ كم٢ ، ينبع ينبع من هضبة الغابة السوداء بجنوب غربي ألمانيا ويجري نحو الجنوب الشرقي بوجه عام عبر جنوبي ألمانيا وشرق النمسا والمجر ويصب في البحر الأسود " (١) أما السبب في تسيته بالأزرق ربما لصفاء مياهه ، وربما لأنه ينبع من الغابة السوداء فانعكس اللون على أرضية النهر فأعطى له هذا اللون الأرزق .

لكن تضمين نزار لاسم النهرين أفاد المعنى ففي النسيج ذكر نهر السين ربما لأنه يمر بفرنسا ، وفرنسا بيت الموضة على مستوى العالم وخاصة في مجال الملابس ، واللون من الدانوب ربما لصفاء مياهه .

المبحث الثاني : تضمين عادات عربية

تعرض نزار في أشعاره لبعض العادات العربية الشائعة ، أشهرها ما في قوله :

لا تنزعج
إذا كسرتِ القمقم المسدود من عصور
إذا نزعتُ خاتم الرصاص من ضميري
[رسالة إلى رجل ما ص ٥٧٨]

هنا إشارة إلى عادة العرب الختم على الأشياء بخاتم من الرصاص بحيث لا يمكن فض هذا الخاتم إلا بحضور من ختمه ، وإلا سيظهر أنه قد نزع عنه الختم ، وتطور الآن هذا الختم بالرصاص إلى الختم بالشمع الأحمر المذاب ، فإذا ما جف فلا يمكن فتح ما ختم عليه لأن الشمع عندئذٍ سيتفتت وسيكتشف الفتح ، فالفتاة تصرخ في وجه السلطة الرجولية بأنها سوف تنزع عنها خاتم الرصاص ، أي تتحرر من الختم الذي فرض عليها منذ سنين ، ونزار محق في هذا التضمين .

وقوله :

مازلت يا مسافرة
مازلت في السنة العاشرة
مزروعة
كالرمح في الخاصرة
[كتاب الحب ص ٧٦٣]

---

٢ السابق ١: ٧٧٨ـ ٧٧٩

هـنا يشبهها في صغر حجمها وضآلة حجمها ، وفي صلابتها واشتداد عودها بالرمح في الخاصـرة ، والرمح في الخاصرة إشارة إلى عادة عربية ، فقد كان العربي القديم السيف معلـق دائمًا في خصره ، حتى أنه من طول حمالة السيف كان يقدر حجم الرجل ، ومما يؤكد ذلك رثا الخنساء لأخيها صخر وحزنه عليه ، ومما قالته في رثائه :

طويل النجاد رفيع العماد   ساد عشيرته أمردا

والـنجاد ككتِاب حمائل السيف ، من هنا استطعنا بيان أن صخرًا كان ضخم الجثة لطول نجاده ، إذن فحمل السيف على الخاصرة كان من سمات العربي القديم ، ونزار لم يخطئ في تضمينه هذا ، بل كان من الأجمل أن يذكر بدلا من " كالرمح في الخاصرة " " كالسيف في الخاصرة " لتكون أكثر مطابقة للواقع والحقيقة التاريخية .

النتـــــائج

بعد هذه الدراسة التفصيلية للتضمين عند نزار نستطيع أن نخرج بالنتائج التالية :

ـــ كنا قبل التعرض لهذه الدراسة نرى كما كان يرى الجاحظ أن المعاني ملقاة في الطريق أمـــام الـــرائح والغادي وإنما الفيصل في حسن نظمها وكسوتها الكسوة المناسبة من اللفظ المنمق والتعبير المنتقى . لكن بعد الدراسة رأينا أن الألفاظ والعبارات والتراكيب اللغوية ، ومحصلة ما أنتجه القدماء ولم ينتجوه ، كل ذلك أيضًا ملقى في الطريق ومتاح أمام المبدع الجديـــد أن يعـــب مـــنه ما يشاء ، ويوظفه التوظيف الملائم ويعيد صياغته مرة أخرى ، والعبرة أن يخرجه بصورة أجمل مما كان عليه ، فيكون هنا قد أحسن التوظيف أو أحسن التضمين ، وإلا فيسيء إلى معناه الجديد وإلى من تضمن منه .

رصدت الدراسة سبعين موضعًا جاء فيه التضمين سواء تضمينًا مباشرًا باللفظ أو العبارة ، أم غير مباشر بالمعنى .

ـــ من أكثر مواضع التضمين لدى نزار تضمينُ الأعلام من هذه الأعلام المتضمنة ما هي تاريخية ، ومنها ما هي دينية ، ومنها ما هي من التراث الشعبي .

وبعـــد دراسة هذه المواضع نستطيع أن نقول إن نزارًا في توظيفه لهذه الأعلام قد أحسن عـــندما تطابق ما قاله مع الواقع ومع الحقيقة التاريخية ، وأساء عندما خالف ما قاله هذه الحقـــيقة : فقـــد أحسن في تناوله لشخصية هارون الرشيد عندما وظفها للتعبير عن الغنى والتـــرف ورغـــد العيش ، وأساء أيما إساءة عندما وظفها للتعبير عن الفحولة والقدرات الجنسية وحب النساء والتمتع بهن ليل نهار .

ـــ وعند تناوله لشخصية كسرى نراه قد تناولها بطريقة عامية شعبية ، فقد فهمها نزار كما فهمهـــا العامي ، ذكر اللقب ولم يحدد أي كسرى منهم يريد ، ثم اكتفى منه بجانب الغنى رغـــم أن منهم من كان غنيًا ومنهم من كان عصره فقيرًا وغاية الفقر ، لكن ربما تعامل معهم من منطق التغليب ، فهم ملوك وبالتالي لا بد وأن يكونوا في معظمهم أغنياء .

ـــ ومن الشخصيات التراثية الشعبية المهمة التي تناولها نزار شخصية أبي زيد الهلالي ، رمـــز بهـــا إلى البطولة والشهامة والقوة ، وهنا انساق مع الأدب الشعبي المصري ، لكن الحقيقة التاريخية تخالف ذلك كما بينا .

تعرض كذلك لشخصية كليوباترا تلك الملكة المصرية واتخذها رمزًا للعظمة والأبهة ، وقد أحسن في ذلك وأجاد .

ـــ عنـد الحديث عن الأندلس واجتراره لأحزانه على الأندلس ومجد العرب في الأندلس ذكر شخصيتين تاريخيتين مهمتين : هما طارق بن زياد ، وعقبة بن نافع ، أحسن تضمينه لطـارق بـن زياد بينما أساء في تضمينه لعقبة بن نافع ؛ لأن عقبة مات قبل فتح العرب للأندلس فلا يجوز أن نتذكره وهو يزرع نخل إسبانيا لأنها فتحت بعد موته .

ـ أحسن توظيف ولادة من نساء الأندلس ، وأساء في توظيفه لشخصية عنترة بن شداد ، حـيث انـساق أيضًا مع الفكرة المغلوطة عنه من قوة ضالة وبطولة مريفة ، لكن الحقيقة تثـبت أن قوته كانت موجهة ضد الظلم وفي وجه الباطل ، وشجاعته كانت حقيقية لحماية المظلوم ورد حق المظلوم .

ـ ضمن شعـره كذلك من الشخصيـات التاريخية شخصية " السياف مسرور " ، ورغم الخـلاف حول هذه الشخصية أهو سياف شهريار أم سياف هارون الرشيد ؟ إلا أن نزارًا أحسن في توظيفه رمزًا للقهر والبطش والترويع .

ـ أحسن كذلك توظيف شخصية أبي جهل كرمز للتعصب والتشدد ، وشخصية هرقل ملك الروم كرمز للغنى والترف والعظمة .

ـــ ومن الشخصـيات التراثية الشعبية التي ضمنها نزار شعره شخصية " شهريار " ذلك الملـك الأسـطوري الـذي دارت حوله حكايات ألف ليلة وليلة ، فقد أحسن نزار توظيفه كـنموذج أصبح الجنس لديه شيئًا من الفرار يمارسه لاستكمال دور لا بد وأن يلعبه دون عاطفة ودون رغبة ، وتلك قصته وحقيقته كما بينا .

ـ لكنه أسـاء في توظيفه لشخصية شهرزاد ، حيث رمز بها إلى الترف والغنى والدلال بالـرغم من أن الواقع يبين أنها كانت فتاة مقهورة لعبت هذا الدور الذي يبدو للعامة دور الأميرة لكي ترفع السيف عن رقاب كل فتيات جيلها ، وكانت في الواقع تعاني أكثر منهن حـيث تعـرض كل ليلة إلى القتل إن لم تعجب شهريار قصتها أو طرأ ما يجعله يملها أو ينفـر مـنها. أحـسن نـزار تضمينه لشخصيات السندباد وعلاء الدين صاحب المصباح الـسحري رمـز بهما للقوة الخرافية والقدرة التي تتجاوز قدرات البشر، وكذلك شخصية شمشون في تهديده لمحبوبته أنه سيهد المعبد إذا ما أثير كما هده من قبل شمشون .

ـــــ من الشخصيات الدينية التي ضمنها نزار أشعاره شخصية المسيح عليه السلام ، ذكره أو وظفه في ثلاثة سياقات الأول أن شفاة المحبوبة مثل القرنفلة التي يبارك وهج حمرتها المـــسيح ونزار لم يخطئ لأن مباركة الأشياء كانت من الأعمال التي دأب عليها المسيح ، مع الطعام والشراب .. إلخ .

والثاني اعتذاره لمحبوبته بأنه لن يغفر كالمسيح ولن يدير إليها خده ، وقد أحسن نزار هنا أيضًا ، لأن هذه السماحة هي من أخلاق المسيح ونادى بها واتسم بها.

ثـــم نجـــده قد أساء تضمين اسم المسيح في السياق الثالث حيث يقول إنه ينزف في حب محبوبـــته كنـــزيف المسيح ، فهو هنا إما أن يكون قد ضخّم من نزيفه أكثر من اللازم أو سفّه من نزيف السيد المسيح أكثر من اللازم ، وهو في الحالتين مخطئ .

ـــ ضمن نزار شعره كذلك سيدنا موسى عليه السلام ، لكنه أيضًا أخطأ في تضمينه لاسمه ولمعجـــزة شـــق البحـــر التي نجا بها من فرعون وجنوده في البحر الأحمر بسيناء ، فقد اختـــزل هذه المعجزة وأقحمها في سياق غير لائق حيث جعل المحبوبة تطلب من الحبيب أن يقبلها بعنف حتى وإن شق شفتيها كما شق موسى البحر بعصاه .

أحسن تضمين سيدنا سليمان رمزًا للغنى والثروة والملك العريض .

وأساء في توظيف اسم وشخصية رابعة العدوية ، فقد اختزل قصتها وكراماتها وساقها في ســياق غيــر كــريم ، جعــل المحبوبة تعلن للحبيب استسلامها وانسياقها وطواعيتها له كطواعية رابعة العدوية .

ـــ ضمن نزار أشعاره أيضًا بعض العبارات من الدين الإسلامي : تناول ملك اليمين وبينا وجه خطئه في هذه القضية ، وكذلك تعرض للزوجات الأربع وأساء التضمين فيها ؛ لأنه اعتبــر فـــي هذا التعدد تشتيت لعواطف الزوج وتقسيم لانفعالاته الوجدانية ، وذلك مفهوم قاصـــر لا يدرك الحكمة العليا والهدف الأسمى وراء هذا التعدد ، تناول كذلك أهل الكهف ورمـــز بهـــم للتخلف والبعد عن الواقع وأحسن في هذا التوظيف ؛ لأنه لم يبعد كثيرًا عن حقيقة ما حدث لهم .

ــــــ أما من الدين المسيـــحي فقد ضمن أشعاره الكثير منها مباركة السيد المسيح للأشياء وأحسن فيها ، بينما أخطأ في حديثه عن جراحات المسيح بأنه لو رأى هذا الصدر الجميل [صـــدر المحـــبوبة بالطـــبع] كانـــت ستبرأ جراحات المسيح ، وفي ذلك تسخيف لهذه

الجراحات واستهزاء بهذه الآلام . كذلك لم يحسن نزار التضمين عندما تحدث عن التعميد واختصر هذه القضية الكبرى وهذا السر الكنسي الأعظم في فتاة تسقط في الماء لتشاركه السباحة وهو يحضها على ذلك ويعتبر أن سقوطها في الماء بمثابة التعميد .

تحـدث عـن رجم الزناة بالحجارة ، وقلنا إن الأديان بنيت على الستر لا الفضيحة وأن المجـتمعات لا تتربص بفتياتها لتقيم عليها الحد إذا ما أخطأت ، وأن ذلك ربما يكون في المجـتمعات البدائية . تحدث عن طقوس المسيحيين في أعياد الميلاد واصطحابهم للشمع والزيت فلم يخطئ في ذلك .

ـ ضمن كذلك أشعاره من القرآن : تحدث عن سورة الفاتحة ، وسورة مريم وسورة الفتح ، لكنـنا بحثنا ووجدنا بعض المبررات الاجتهادية لتوظيفه لهذه السور ، تناول كذلك المن والسلوى رمز بهما إلى طلب الاستحالة وقد أحسن في ذلك ، ضمـن معنى الآية الكريمة " .. راضية مرضية " ولكنه ذكرها في سياق غير لائق ، فهي في القرآن ترد على لسان الله تعالى مخاطبًا النفس المطمئنة مبشرًا لها بدخولها الجنة راضية مرضية ، بينما جعلها نـزار على لسان فتاته تخاطبه أن يفعل بها ما يريد فهي راضية مرضية ، وشتان ما بين السياقين .

ـ ضمن أشعاره بعض الإشارات التاريخية وقد أحسن توظيف كل ما ضمنه ، سواء عن الخصيان ، أو عن بني الأحمر وشعارهم " لا غالب إلا الله " ، أوعن الخليفة الصغير الذي سلَّم الأندلس لإسبانيا ، أو عن نيرون وحرق روما ، أو عن طروادة .

ـ وكذلك بعض الألفاظ والعبـارات المستمدة من الكتاب المقدس أحسن في بعضها وأساء في بعضها الآخر ، أحسن في تضمينه للتسامح وإدارة الخد للمعتدي وتلك كانت من عادة المـسيح ، ولا يـستطيع كل البشر أن يتحلوا بها ، كما أحسن في تضمينه لعبـارة " منذ الـبدء " حيث تردد هذا التعبير في الكتاب المقدس ، لكنه لم يحسن عندما ذكر أنه عندما أحـب تغيـرت مملكة الرب ، يمكن أن تتغـير الدنيا من وجهة نظره ، يتغير العالم من وجهـة نظره ، أما مملكة الرب فكان يجب أن تترفـع عن هذه الأحـداث الشخصيـة ، وأسـاء من وجهة نظرى في أنه استبدل بالترنيمة " المجد لله في الأعالي ، وعلى الأرض الـسلام ، وبالـناس المـسرّة " قوله : المجد للضفائر الطويلة ، لأن فيها استخفاف بهذه الترنيمة العظيمة .

الخاتمة

وبعـد فلقد تعرضت الدراسة في الجزء الأول لأسلوبية العدول ، تطرقت في الفصل الأول إلى مبحثين : أولهما الأوزان الشعرية ، وثانيهما القوافي .

وبعد دراسة الأوزان الشعرية عند نزار خلصت الدراسة إلى النتائج التالية :

- إذا نـوَّع في طول السطر الشعري لجأ إلى البحور الصافية منوعًا في عدد تفعيلاتها ، ولا يلجأ إلى البحور المختلطة إلا إذا وحَّد أطوال الأسطر الشعرية

- حافظ إلى حد بعيد على الشكل القديم للقصيدة العربية رغم لجوئه لشعر التفعيلة ، لكنه وحـد أعـداد التفعيلات في كل سطر شعري وخاصة في أعماله الأولى ، كل ما فعله أنه نوَّع في عدد تفعيلات السطور ، وكان ذلك في مرحلة متأخرة من إنتاجه .

- ومن مظاهر ارتباطه بالقديم أنه لم يلجأ إلى التنويع في البحور في القصيدة الواحدة .

- لا نلاحظ تأثره في مرحلة ما من مراحله ببحر معين دون غيره .

- لم يتخل عن القافية بدعوى التجديد . كل ما فعله هو أنه نوَّع القوافي في بعض قصائده بدءًا من الديوان الثالث حتى الديوان الأخير .

- اطردت طريقة نزار مع طريقة القدماء في نسبة استخدامه لقوافي الراء والباء والنون واللام والميم والدال . وحاد عنهم في قلة نظمه على الهمزة وندرة استخدامه للجيم والسين

- كان تنويعه للقوافي مقننًا ، فقد كان ينوع في صوت القافيه ويثبت من حركتها ، وقد يجعل كل شطرتي بيت بقافية موحدة مختلفة عما يسبقها وما يليها

خلصت دراسة أوزان الفعل عند نزار إلى النتائج التالية :

- عـدل عن اللغة المعيـارية في استخـدامه للغة سهلة كلغة الحديث اليومي ، وكثـافة اسـتخدامه للأفعال المادية التي تخاطب الحواس الخمس ، وارتفاع نسبة الأفعال المجردة لديه أكثر من الأفعال المزيدة على عكس الواقع اللغوي

- احتل وزن " أفعل " أكبر نسبة بين أوزان الأفعال المزيدة التي يستخدمها نزار ، بعده جـاء وزن " فعَّل ، ثم وزن " افتعل " ، ثم وزن " تفعَّل " ، ووزن " فاعـل " ، ووزن " اسـتفعل " ، ووزن " انفعل " ، ووزن " تفاعـل " ، ووزن " تفعلـل " ، وأخيـرًا وزن " افعوعل " ، وجاءت كثافة هذه النسب أو ندرتها بحسب قدرة هذا الوزن أو ذاك على إنتاج التفعيلات التي يبني عليها نزار أشعاره .

ـ أكبر صـــور التطـــور الدلالي لديه هي صورة التطور بالنقل ، ويكثر تغير الدلالة مع الموضوعات السياسية ويقل مع الموضوعات العاطفية .

ـ كـــل الأوزان المزيدة التي استخدمها نزار كانت الزيادة فيها للمعنى إلا فعلاً واحدًا الزيادة فيه جاءت للإلحاق ، هو الفعل " تأرجح " الملحق بوزن " تفعلل " .

أثر اللهجة المحلية واضح في استخدامه لبعض الأفعال التي لم ترد في المعاجم العربية كما في الأفعال : " انعتق " و"افتكــر" و"انزرع " و"استفكر"

ـ ظهــر لديه أيضًا الاستخدام المعاصر لبعض الأفعال مثل : أذاب ، أطفأ ، والمعاصرة تــبدو فـــي اســتخدامه مع هذه الأفعال بعض العناصر المستحدثة ، كما ظهر لديه إعادة اســتخدامه لــبعض الأفعـــال بدلالات قديمة لم تعد مستعملة وإحياؤها من جديد ، كما في استخدامه للفعل " زرَّر "

وأما عن المشتقات فقد أسفرت الدراسة عن النتائج التالية :

ـ لم يشذ أو ينحرف في استخدامه للمشتقات عن اللغة المعيارية .

ـ بدا اطراد لغته مع اللغة المعيارية في سعة استخدامه للمشتقات ذات السعة اللغوية لدى القدماء والعكس بالعكس ، وكذلك نسب استخدامه لأوزان المشتق ، فقد زاد لديه استخدامه لـــلأوزان القياسية في كل مشتق من مشتقاته ، حتى في لجوئه إلى أوزان شاذة يشذ بنفس الطريقة التي شذوا بها .

- وكان العدول عن اللغة المعيارية في الناحية الدلالية ، وكان لاسم الفاعل أكبر نصيب من هذا العدول، بتوسيع وتضييق ونقل الدلالة .

أخطـــأ أحيانًا في استخدامه لبعض المشتقات ربما لحاجته لاستقامة التفعيلة ، كما في اسم الفاعل وصفه الليلة بالبارحة ، وعلى صيغ المبالغة واستخدامه لقعيد بدلاً من مُقعَد وعلى اسم المفعول وصفه للفم بالملموم وكان الأنسب وصفه بالململم .. وهكذا

المعاصـــرة بـــدت في استخدام اسم الآلة أكثر من أي مشتق آخر ، كما في استخدام " المِقصلة " و" المِشنقة " ، وبدت كذلك في استخدامه لاسم المكان ، مثل :المحكمة والمقهى والمشتل: فهذه المشتقات لم تورِدها المعاجم القديمة لأن الدلالة فيها معاصِرة .

وأسفرت دراسة المجاز في الفصل الثالث عما يلي :

ـ اطردت طريقة نزار مع طريقة القدماء في كثافة استخدامه للتشبيه ، حيث يحتل المرتبة الأولى في قائمة الصور لديه .

فــي تــشبيهاته يغلب على نزار العفوية ، وهو فيما أرى لا يضع أمامه أدوات التشبيه ليقارن بينها أو يفاضل ، وإذا فاضل فتكون المفاضلة مراعاة للتفعيلة التي تقبل هذه الأداة وتكسرها الأداة الأخرى .

ـ أكثر التشبيهات استخدامًا لديه التشبيه البليغ ، ثم التشبيه التفصيلي ، ثم التشبيه المجمل ، فالتــشبيه الضمني ، والتمثيلي في ذيل القائمة . وأكثر أدوات التشبيه المستخــدمة لديه هي : " الكاف" ، ثم " مثل" ، ثم " كأن" ، والفعــــل " يشبه " .

ـ التشبيه الضمني جاء في أشكال مختلفة ، أكثرها شيوعًا لديه إضافة المشبه إلى المشبه به ، وأقلها استخدام اسم التفضيل ، كما لجأ نزار في صياغته إلى استخدام " مِن ".

ـ وتأتي الاستعارة بنوعيها في المرتبة الثانية بعد التشبيه .

ولم تخرج الاستعارات المكنية عن الأغراض الأصلية التي شاعت لدى القدماء من تجسيد وتشخيص وبيان الصفة الغالبة في المشبه به .

ـ جــاءت الاستعــارة بصنع علاقــات تركيبية بين المشبــه ووجه الشبه ، كــان على رأســهاعلاقة المفعولية بإسناد المشبه إلى فعل من حقل دلالي ويكون مفعولا لهذا الفعل ، وهو من حقل دلالي آخر، وكان في آخر هذه العلاقات علاقة الفاعلية :بأن يسند إلى المشبه فعلا يقوم به لا يسند إليه في الواقع اللغوي الحقيقي .

ـ وفي استعاراته التصريحية يذكر المشبه مرة ، ثم يذكر بعد ذلك المشبه به عن طريق الإخبار ، أو عن طريق النداء .

ـ وجاءت الكنــاية بعد التشبيه والاستعــارة من حيث كثافة الاستخدام ، وأشهر صفتين بارزتين كنى عنهما نزار : فحولة الرجل ، وضعف المرأة .

ـ أمــا المجاز المرسل ، فبالرغم من وجوده في الأدب العربي القديم والحديث ، لم نجد له أثرًا لديه في النماذج موضع البحث . وأرى أن في ذلك عدول عن اللغة المعيارية .

وفي المبحث الثاني تناولت الدراسة الحذف ، وخلصت إلى النتائج التالية :

ــ الحــذف عنده لا لم يسر على منهج ثابت أو طريقــة مطردة ، ففي بعض القصائد لا نكاد نعثر فيها على موضع واحد للحذف ، وهناك قصائد مكدسة بالحذف .

ــ جــاء ترتيب العناصر اللغوية المحذوفة كالتالي : حذف أدوات النداء ، ومن بعده يأتي حذف المبتدأ ، ثم يأتي الفاعل وحذفه ، ومن بعده يأتي حذف همزة الاستفهــام ، ثم يأتي حذف الخبر ، ومن بعده يأتي حذف الفعل ، ثم حذف المفعول به ، وحذف وحرف العطف ، وحذف الاسم المجرور . وجاء حذف الاسم المعطوف وحذف صلة الموصول في آخر مواضع الحذف .

ــ من أشهر أسباب الحذف عند نزار وجود قرينة لفظية أو معنوية ، وقد يحذف في بعض المواضع اعتمادًا على فهم القارئ للسياق .

ــ كما أن من أسبابه لديه ، والتي بدا فيها مطردًا مع القدماء حذف الفعل الدال على القول ، والاستهجان من التصريح بالمحذوف .

ــ من أسبــاب حذف المفعول والذي يبدو جديدًا ما أطلقت عليه اسم إرادة الإبهام لإتاحة الفرصة أمام القارئ لتقدير المحذوف .

ــ من مظاهر عدولــه عن اللغــة المعيارية في الحذف حذفه لأداة النداء لأسباب منها : الــيأس وضــيق المقام ، أو بيان اللهفة ، أو الضيق من المخاطب ، أو لبث الطمأنينة في نفس المخاطب ، وكذلك حذفه للفاعل لكرهه له ، وحذفه للمبتدأ لضيق المقام ،لكنه لم يلجأ إلى الحذف لسبب عروضي إلا في النادر.

وفي الباب الثاني تناولت الدراسة في أسلوبية الاطراد التوكيد ، وخلصت فيه إلى ما يلي:

أنواع التوكيد التراثي لديه :

أولا التوكـيد اللفظــي أضــاف إليه دلالات جديدة ، أشهرها: بيان التكدس للماديات أو المعنويات ، والامتداد والتطاول والتدرج ، ولجأ إليه في النادر لتحقيق القافية الخارجية أو الداخلية .

ثانــيًا التوكـيد بـــ " إن " لم يخرج نزار في استخدامه لها عن معناها الرئيس وهو التوكيد ، اللهم إلا في معنى واحد وهو التعليل ، وجاء بها لتحقيق القافية في موضعين فقط

ثالثًا التوكيد بالضمير المنفصل بصوره المختلفة ، أسميناه توكيدًا دلاليًا ، ومن الأنماط التي صـــاغها نـــزار للتوكيد بهذا الضمير : استخدامه فاصلاً بين المبتدأ وخبره ، وذكره بعد أدوات الشرط ، وتقديمه على فاعله .

خامـسًا التوكـــيد بالنفي والاستثناء ، اكتفت برصد الطرق والأساليب ، دون إرجاعها في الغالب إلى أسبابها الدلالية .

سادسًـــا التوكيد بـــ " قد " قبل الفعل الماضي وذلك ما يهمنا ، وذلك ما وجدناه عند نزار وتوظيفه لها .

ثامنًا التوكيد المعنوي : اطردت طريقته مع طريقة القدماء في طريقة صياغة ألفاظ التوكيد ، أكد بكل وبجميع .

تاســـعًا التوكيد بـــ إن واللام لم يخرج عما حدده العلماء لهذه التركيبة من شروط ، إلا أنه في أحدهما لجأ إلى هذه التركيبة لهدف عروضي

عاشرًا التوكيد بأسلوب القسم كان مطردًا مع القدماء في استخدامه للواو وقسمه بالله .

أما عن الأنماط الحديثة أو المبتكرة عند نزار ، فقد توصلت الدراسة إلى هذه الأنماط :

التوكيد بالتجانس اللفظي : من صوره : التوكيد بالإضافة ، أوبإسناد الفعل إلى فاعل مشتق من نفس حروفه ، أو بوصف ما يريد أن يبرزه بصفة مشتقة منه ، أو بالجملة الاسمية من مبتدأ وخبر متجانسين، أو بإضافة اسم التفضيل إلى المفضل المشتق من المؤكَد

التوكيد بالعدد " ألف " : وقد لا يذكر التمييز ؛ ربما لإثارة القارئ للبحث عنه ، وقد لا يذكر تمييزه كما أقره العلماء بأن يأتي بعده مثلا بالفعل ، أو بمكمل من مكملات الجملة .

وفي الفصل الثاني تناولت الدراسة الفصل والوصل ، وخلصت فيه النتائج التالية :

ـــ الفصل يأتي لديه بنسبة أكبر من الوصل ، وذلك لخصيصة من الخصائص الطبيعية في اللغة ، حيث إن أسباب الفصل ودواعيه كثيرة :

أولا ـــ مواضع الفصل لديه :

أ ـــ لكمال الانفصال ، وصوره :

١- أن يكون المعنى جديدًا مع بداية كل قصيدة .

٢- للاخـــتلاف في الإسناد ، بأن تكون الجملة الأولى خبرية والثانية إنشائية أو العكس ، وكذلك للاختلاف في نوعية الإنشاء .

ب ــ لكمال الاتصال ، بأن تكون الجمة الثانية بمثابة التوكيد أو البدل أو النعت أو المبينة والموضحة لما سبقتها . وربما الجديد لديه فصله بين الجملتين للاختلاف في نوعيتهما من حيث الاسمية أو الفعلية

ج ــ لشبه كمال الاتصال ، بأن تكون الثانية إجابة عن سؤال استدعته الأولى .

د ــ ومن الأسباب التي بينت الدراسة ندرتها للفصل الفصل عندما يكون بين الجملتين شبه كمال الانفصال ، أو ما يطلق عليه القطع للاحتياط ، أي الفصل لأمن اللبس .

ثانيًا ــ مواضع الوصل لديه :

أما الوصل فهو أقل عنده من الفصل ، ولا تتعدى أسبابه عن سببين ، همــا:

أ ــ أن تقــع الجملــتان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، وذلك بأن تتفقا من ناحية الإســناد بــأن تكـونا خبريتين أو إنشائيتين . وإن اختلف الجملتان الإنشائيتان في نوعية الإنشاء فلا بد من الفصل .

ب ــ أن يجمع الجملتين جامع عقلي في السياق العام.

أثبــتت الإحصاءات أن نزارًا قد أخطأ في الفصل في بعض المواضع ، بأن تقع الجملتان بين كمال الاتصال والانفصال لاتفاقهما في الإسناد أو أن يكون بينهما جامع عقلي أو كأن يخبر بخبرين متعارضين عن مبتدأ واحد ، ويفصل بينهما .

وجاء هذا الخطأ لتحقيق هدف عروضي وخدمة التفعيلة أو لإرادة التكثيف

كمــا أثبــتت الإحصاءات أن نزارًا قد أخطأ في الوصل في خمسة عشر موضعًا ، وجاء الحكم بخطأ الوصل بأن يكون بين الجملتين كمال الاتصال ، أو كمال الانفصال .

وجاء الخطأ في الوصل لهدف عروضي أو تغليب الشكل على المعنى .

رصــدت الدراسة كذلك كيفية التعامل مع جملة الحال التي يغلب نزار فصلها عما قبلها ، وعند تعدد الأحوال فهو يفصلها إن اتفقت ، ويصلها إذا تعارضت .

ــ وكذلك في جملة النعت لديه تكون غالبًا جملة فعلية ، ولا أثر للنعت الجملة الاسمية .

ــ جملة النعت يأتي بها على الأصل مفصولة ، وعند تعدد النعوت فإنه يفصل بينها على الأصــل إن لم تكن متعارضة ، فإن كانت متعارضة وصل بينها ، وكذلك في تعامله مع الخبر بأنواعه ، يفصله عن المبتدأ ، وإذا تعددت يفصل بينها عند عدم التعارض ويصلها إذا تعارضت ، وذلك كله على الأصل

ـ لجأ نزار إلى الوصل بالجملة المعترضة ، ليستأنف الحديث الذي بدأه مرة أخرى كنوع من الاستطراد أو تنشيط ذهن المتلقي .

ـــ من أدوات الوصـــل التي لجأ إليها نزار الفاء ، جاء بها للترتيب والسرعة ، وللسببية ولعطف المفصل على المجمل ، واستخدمها لمعنى جديد هو التعليل في بعض المواضع .

وفي الفصل الثالث من الباب الثاني تناولت الدراسة التضمين ،وخرجت بالنتائج التالية :

ـــ أحسن نزار في كثيـــر من تضميـنــاته ، لكنـــه انساق في قليل منها مع الرأي الشائع والأفكـــار المـــسبقة المتـــناقلة دون أن يتثبت من حقيقتها ، ظهر ذلك في تناولة لشخصية هارون الرشيد وشخصية أبي زيد الهلالي .

ـ كما نجـده ـ بالرغم من ثقافته التاريخية الواضحة ـ أخطـأ في ذكر بعض الحقائق التاريخية كحديثه عن عقبة بن نافع وعلاقته بالأندلس .

ـ عندما ضمن أشعاره من القرآن أو الكتاب المقدس لم يضمنهما في سياق راق يليق بهما ، بـــل إنـــه يلخص معجزات الأنبياء ويختزل قيمتها في سياق لا يرقى ولا يقارب قدسية المعجزات ولا جلال الموقف الذي سيقت فيه .

ـ كذلك مما أكدته الدراسة من هذه التضمينات أنه متبنٍ لوجهة نظر فتاته في اليوميات ، وقـــد اتخـــذ موقفًا معاديًا من التراث العربي الإسلامي ، ويعتبره في مجمله تخلفًا وقهرًا وإرهابًا واستذلالاً ، وهذه نظرة جائرة لا تتسم بالموضوعية .

ثبت المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

أ - الأعمال الشعرية

" الأعمال الشعرية الكاملة الأولى " منشورات نزار قباني بيروت لبنان ط ٦ سنة ١٩٨٢

والتي تشمل الدواوين العشرة التالية :

١- قالت لي السمراء

٢ - طفولة نهد

٣ - ساميا

٤ - أنت لي

٥ - قصائد

٦ - حبيبتي

٧ - الرسم بالكلمات

٨ - يوميات امرأة لا مبالية

٩ - قصائد متوحشة

١٠ - كتاب الحب

ب - في السيرة الذاتية

- " قصتي مع الشعر " منشورات نزار قباني بيروت لبنان ط ١٣ سنة ١٩٩٣

ج - في الدراسات النقدية

" الشعر قنديل أخضر " منشورات نزار قباني لبنان سنة ١٩٧٨م

ثانيًا : المراجع

أ - المراجع القديمة

١. ابن الأثير، عز الدين بن أبي الحسن علي بن أبي الكرم

- " الكامل في التاريخ " دار صادر بيروت لبنان ط٦ سنة ١٤١٥هـ / ١٩٩٥م

- " المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد مطبعة مصطفى البابي الحلبي سنة ١٣٥٨هـ ١٩٣٩م

٢. أسامة بن منقذ

- " البديع في نقد الشعر " تحقيق د. أحمد أحمد بدوي - د. حامد عبد المجيد مطبعة البابي الحلبي

٣. الاستراباذي ، رضي الدين محمد بن الحسن

- " شرح شافية ابن الحاجب " تحقيق : محمد نور الحسن ومحمد الزفزاف ومحي الدين عبد الحميد در الكتب العلمية بيروت / لبنان سنة ١٣٩٥هـ ، ١٩٧٥م

- " شرح كافية ابن الحاجب " تصحيح يوسف حسن عمر جامعة قاريونس سنة ١٣٩٨- ١٩٧٨

٤. ابن إسحق ، أبو القاسم عبد الرحمن

- " كتاب اللامات " تحقيق : مازن المبارك دار الفكر - دمشق ط٢ سنة ١٩٨٥م

٥. ابن أبي الإصبع المصري

- " تحرير التحبير " تحقيق : د. حفني محمد شرف القاهرة سنة ١٤١٦هـ / ١٩٩٥م .

٦. الأصفهاني ، أبو الفرج
- " الأغاني " مركز تحقيق التراث بالهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٢م .
الألوسي ،
٧. الألوسي ، شهاب الدين محمود بن عبد الله
" روح المعاني في تفسير القرآن والسع المثاني " مطبعة بولاق ط١ سنة ١٣٠١هـ
٨. الأنباري ، أبو البركات بن أبي سعيد .
- " الإنصاف في مسائل الخلاف " تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد سنة ١٩٥٣م
٩. ثعلب ، أبو إسحق أحمد بن إسماعيل
قصص الأنبياء المسمى " عرائس المجالس " دار إحياء الكتب العربية / عيسى البابي الحلبي وشركاه .
١٠. الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر
- " البيان والتبيين " تحقيق عبد السلام هارون نسخة الذخائر تقديم أ.د. عبد الحميد راضي الشركة الدولية للطباعة ٢٠٠٣
١١. الجرجاني ، عبد القاهر بن عبد الرحمن
- " أسرار البلاغة " تحقيق : محمود محمد شاكر مطبعة المدني بالقاهرة ط١ سنة ١٤١٢ / ١٩٩١
- " دلائل الإعجاز " قرأه وعلق عليه : أبو فهر محمود محمد شاكر مطبعة المدني بالقاهرة - دار المدني بجده ط٣ سنة ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م .
١٢. الجرجاني ، علي بن محمد
- " التعريفات " تحقيق د. عبد المنعم خفاجي ، دار الرشاد القاهرة
١٣. ابن جني ، أبو الفتح عثمان
- " الخصائص " ٢: ٤٤٦ تحقيق : محمد علي النجار عالم الكتب بيروت / لبنان .
- " سر صناعة الإعراب " تحقيق : مصطفى السقا - محمد الزفزاف - إبراهيم مصطفى - عبد السلام أمين مطبعة مصطفى البابي الحلبي / القاهرة .
١٤. الخطيب القزويني ، جلال الدين
- " الإيضاح في علوم البلاغة " دار الجيل بيروت / لبنان
١٥. الخفاجي ابن سنان
- " سر الفصاحة " دار الكتب العلمية بيروت لبنان ط١ سنة ١٩٨٢م / ١٤٠٢هـ .
١٦. الذهبي ، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان
" سير أعلام النبلاء " تحقيق شعيب الأرنؤوط حقق هذا الجزء نذير حمدان مؤسسة الرسالة بيروت لبنان ط١١ سنة ١٤١٧هـ ١٩٩٦م
١٧. الرماني ، أبو الحسن علي بن عيسى
- " كتاب معاني الحروف " تحقيق د. عبد الفتاح شلبي دار نهضة مصر للطباعة والنشر
١٨. الزمخشري ، أبو القاسم محمود بن عمرو
- " الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل " . مكتب الإعلام الإسلامي في الحوزة العلمية بقم المقدسة ط١ سنة ١٤١٤ هـ ق .
- " المفصل في صنعة الأعراب " تحقيق علي بو ملحم ، دار ومكتبة الهلال ببيروت ط١ سنة ١٩٩٣م .

١٩. السكاكي
" مفتاح العلوم " مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ط٢ سنة ١٤١١هـ / ١٩٩٠م
٢٠. سيبويه ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر
- " الكتاب " تحقيق : عبد السلام هارون طبعة الهيئة العامة للكتاب ، من ١٩٧٩- ١٩٨٣م .
٢١. السيوطي ، جلال الدين عبد الرحمن
- " الإتقان في علوم القرآن " مطبعة البابي الحلبي ط٣ سنة ١٣٧٠هـ/١٩٥١ م
- " المزهر في اللغة وأنواعها " تحقيق : أحمد جاد المولى ، علي البجاوي ، أبو الفضل إبراهيم ، دار الجيل بيروت لبنان .
٢٢. الطبري ، ابن جرير
- " تاريخ الرسل والملوك " روائع التراث العربي .
- " جامع البيان في تفسير القرآن " تحقيق أحمد محمد شاكر مؤسسة الرسالة بيروت لبنان ط١ سنة ١٤٢٠هـ ٢٠٠٠م .
٢٣. عبد الله بن المعتز
- " البديع " اعتنى بنشره : إغناطيوس كراتشوفسكي دار المسيرة بيروت ط٣ سنة ١٤٠٢/ ١٩٨٢
٢٤. ابن عبد ربه الأندلسي
- " العقد الفريد " شرح وضبط وتصحيح : أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الإبياري مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ط١ سنة ١٣٦٥هـ - ١٩٤٦م
٢٥. العسقلاني ، ابن حجر أحمد بن علي بن محمد بن محمد بن علي الكناني
- " الإصابة في تمييز الصحابة " مطبعة مصطفى محمد بمصر سنة ١٣٥٨هـ ١٩٣٩م
٢٦. العسكري ، أبو هلال
" كتاب الصناعتين " تحقيق : علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه ط١ سنة ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م
٢٧. ابن عقيل ، بهاء الدين عبد الله الهمداني
- " شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك " تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد دار الفكر ط١٥ سنة ١٩٧٢م / ١٣٩٢هـ
٢٨. ابن فارس ، أبو الحسن أحمد بن زكريا
- " الصاحبي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها " شرح وتحقيق : السيد أحمد صقر يوليو ٢٠٠٣م
٢٩. قدامة بن جعفر
- " نقد الشعر " مكتبة الخانجي بمصر - مكتبة المثنى ببغداد سنة ١٩٦٣م
٣٠. القلقشندي ، أحمد بن علي بن أحمد
- " صبح الأعشى في صناعة الإنشا " المطبعة الأميرية بالقاهرة سنة ١٣٣١هـ / ١٩١٣م .
٣١. ابن كثير ، إسماعيل بن عمر
- " البداية والنهاية " تحقيق أحمد أبو ملحم وآخرين ، دار الكتب العلمية ، بيروت

٣٢. المبرد ، محمد بن يزيد
- " الكامل في اللغة والأدب " مكتبة المعارف بيروت
٣٣. المرادي ، الحسن بن القاسم
- " الجنى الداني في حروف المعاني " تحقيق فخر الدين قباوة - محمد نديم فاضل ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ، ط١ ، سنة ١٤١٣هـ / ١٩٩٢م
٣٤. المسعودي
- " مروج الذهب " تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد المكتبة التجارية الكبرى ط٤ سنة ١٣٨٤هـ ١٩٦٤م.
٣٥. المقري ، أحمد التلمساني
- " نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب "، تحقيق : إحسان عباس - دار صادر بيروت لبنان ط٢ سنة ١٩٩٧م .
٣٦. الميداني
- " مجمع الأمثال " تحقيق : جان عبد الله توما ، دار صادر ، بيروت ط١ سنة ١٤٢٢ هـ / ٢٠٠٢م
٣٧. النسفي ، عبد الله بن أحمد بن محمود حافظ الدين أبو البركات
- " مدارك التنزيل وحقائق التأويل " دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي
٣٨. ابن هشام ، أبو محمد جمال الدين بن هشام الأنصاري
- " شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب " تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد توزيع دار الفكر ، القاهرة .
- " مغني اللبيب " وبهامشه حاشية الشيخ محمد الأمير دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة .
٣٩. ابن هشام ، أبو محمد عبد الملك
- " سيرة ابن هشام " تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، مؤسسة علوم القرآن ، جدة ، السعودية .
٤٠. ابن يعيش ، موفق الدين بن علي
- " شرح المفصل " مكتبة المتنبي ، القاهرة

ب - المراجع الحديثة

١. إبراهيم أنيس
- " موسيقى الشعر " مكتبة الأنجلو المصرية ط ٦ سنة ١٩٨٨ م
٢. أحمد أبو حاقة
- " البلاغة والتحليل الأدبي " دار العلم للملايين بيروت ط٢ سنة ١٩٩٣م .
٣. أحمد الجندي
- " شعراء سورية " بيروت سنة ١٩٦٥
٤. أحمد أمين
- " فيض الخاطر " مكتبة النهضة المصرية ط٤ سنة ١٩٥٨م

٥. أحمد الحملاوي
- " زهر الربيع في المعاني والبيان والبديع " مطبعة البابي الحلبي ط٦ سنة ١٣٧٩هـ / ١٩٥٩م
٦. " ألف ليلة وليلة " منشورات دار مكتبة الحياة ببيروت (بدون تاريخ)
٧. إلياس ديب
- " أساليب التأكيد في اللغة العربية " إلياس ديب دار الفكر اللبناني ط١ سنة ١٩٨٤
٨. جابر عصفور
- " الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب " المركز الثقافي العربي ببيروت ط٣ سنة ١٩٩٢
٩. جون كوين
- " اللغة الشعرية " بناء لغة الشعر ترجمة د. أحمد درويش دار غريب للطباعة والنشر القاهرة ط ٤ سنة ٢٠٠٠
١٠. حسني عبد الجليل يوسف
- " أساليب الاستفهام في الشعر الجاهلي " دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع - الأحساء السعودية ، مؤسسة المختار بالقاهرة ، ط١، سنة ٢٠٠١م
١١. حسين نصار
- " القافية في العروض الأدب " دار المعارف / القاهرة سنة ١٩٨٠م
١٢. خديجة الحديثي
- " أبنية الصرف في كتاب سيبويه " ، منشورات مكتبة النهضة بغداد ط١ سنة ١٩٦٥م - ١٣٨٥هـ
١٣. خريستو نجم
- " النرجسية في أدب نزار " دار الرائد العربي بيروت سنة ١٩٨٣م
١٤. درويش الجندي
- " علم المعاني " دار نهضة مصر للطبع والنشر
١٥. رجاء عيد
- " التجديد الموسيقي في الشعر العربي " منشأة دار المعارف / الإسكندرية
١٦. السيد سابق
" فقه السنة " دار الفتح للإعلام العربي ، ط١١ ، ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م
١٧. سيد نوفل
- " البلاغة العربية في دور نشأتها " مطبعة البابي الحلبي سنة ١٩٩٥م
١٨. شكري عياد
- " مدخل إلى علم الأسلوب " مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة
- " موسيقى الشعر العربي " دار المعرفة / القاهرة ط٢ سنة ١٩٧٨م
١٩. شوقي ضيف
- " شوقي شاعر العصر الحديث " المكتبة المركزية ، سنة ١٩٥٧م
٢٠. صفاء خلوصي
- " فن التقطيع الشعري والقافية " مكتبة المتنبي ببغداد ، ط ٥ ، سنة ١٩٧٧

٢١. طه شلاش
- " أوزان الفعل ومعانيها " مطبعة الآداب النجف الأشرف ، سنة ١٩٧١م
٢٢. عبد الحميد السيد عبد الحميد
- " تصريف الأفعال " المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ، سنة ١٩٨٩م
٢٣. عبد الرحمن بدوي
" شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية " مكتبة النهضة المصرية ، ط٢ سنة ١٩٦٢م
٢٤. عبد الرحمن الوصيفي
- " نزار قباني شاعرًا سياسيًا " دار التحرير للطباعة ، القاهرة ، ط١ ، سنة ١٩٩٥
٢٥. عبد الصبور شاهين
- " المنهج الصوتي للبنية العربية " مطبعة جامعة القاهرة والكتاب الجامعي ، سنة ١٩٧٧م
٢٦. عبد الله الطيب
- " المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها " دار الفكر ، القاهرة ، ط٢ سنة ١٩٧٠م
٢٧. عبد المتعال الصعيدي
- " البلاغة العالية " مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط٣ ، سنة ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م ،
٢٨. عدنان حسين قاسم
- " التصوير لشعري ، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية " الدار العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة ، سنة ٢٠٠٠
٢٩. " لغة والا بداع - مبادئ علم الأسلوب الأدبي " انترناشيونال بريس ، القاهرة ، ط٢ ، سنة ١٩٨٨
٣٠. ماهر حسن فهمي
- " نزار قباني وعمر بن أبي ربيعة " دراسة في فن الموازنة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، سنة ١٨٧١م
٣١. محمد إبراهيم شادي
" أساليب البيان والصور القرآنية " دار والي الإسلامية بالمنصورة ، ط١ ، سنة ١٩٩٥
٣٢. محمد العبد
- " تحليل الدلالة في الشعر الجاهلي " مكتبة الحرية الحديثة ، القاهرة ، سنة ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م
٣٣. محمد النويهي
- " قضية الشعر الجديد " دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط ٢ ، سنة ١٩٧١
٣٤. محمد حماسة عبد اللطيف
- " ظواهر نحوية في الشعر الحر " مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط١ ، سنة ١٩٩٠
٣٥. محمد عبد المطلب
- " البلاغة والأسلوبية " دار الثقافة بالقاهرة ، سنة ١٩٧٩
٣٦. محمد مندور
- " فن الشعر " دار الفكر العربي ، القاهرة ، سنة ١٩٨٩
٣٧. محيي الدين صبحي
- " الكون الشعري عند نزار قباني"

٣٨. مفيد فوزي
- " نزار وأنا " حوار أجراه معه الصحفي مفيد فوزي وطبع في كتاب بهذا الاسم في الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٨م
٣٩. منير العكش
- " أسئلة في الشعر " بيروت ، سنة ١٩٧٩.
٤٠. نازك الملائكة
" قضايا الشعر المعاصر " منشورات دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، أيلول سنة ١٩٦٢م
٤١. يوري لوتمان
- " تحليل النص الشعري - بنية القصيدة " ترجمة وتقديم وتعليق د. محمد فتوح أحمد دار المعارف / القاهرة .

الدوريات

- مجلة الآداب بيروت عدد ١١ سنة ١٩٥٧
- مجلة فصول مجلد ١ عدد ٤ سنة ١٩٨١

المعاجم

- عمر كحالة " " معجم المؤلفين " مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط١ ، سنة ١٤١٤هـ / ١٩٩٣م .
- مجدي وهبة ، كامل المهندس " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب " مكتبة لبنان ط٢ سنة ١٩٨٤.
- ابن منظور " لسان العرب " دار صادر ، بيروت لبنان
- " المعجم الوسيط " مجمع اللغة العربية ط٣
- فرذيناند توتل اليسوعي " المنجد في الأدب والعلوم " المطبعة الكاثوليكية ببيروت ط٥
- ياقوت الحموي " معجم البلدان " ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان

المحتويات

ملخص الرسالة

عنوان الرسالة : " الخطاب الشعرى عند نزار قباني دراسة أسلوبية"

منهج الرسالة

طبقت في الرسالة نظريتين لغويتين الأولى " أسلوبية العدول " لبيان ما تميزت به لغة نزار عن اللغة المعيارية والعوامل التي جعلت من لغته لغة شعرية ، وما هي صور وأسباب الانحرافات أو التجاوزات التي لجأ إليها .

والثانية " أسلوبية الاطراد " ودراسة ظواهر أسلوبية مطردة لديه ميزته عن شعراء عصره ، ليس شرطاً أن تكون مخترقة لقانون اللغة العام ، ولكن أهم ما يميزها هو الاطراد ،لنعتبرها سمة مميزة له .

أهمية الرسالة

تأتي أهميتها من المنهج المتبع فيها وخصوصًا في بابها الأول " أسلوبية العدول " الذي لا يزال جديدًا على تحليلنا اللغوي لنصوصنا الشعرية ، وخاصة في دراساتنا للشعر الحر .

كما تأتي أهميتها من تعرضها لهذا الشاعر الذي لم يدرس دراسة لغوية أو أسلوبية بالقدر الكافي ، ربما لأن ما التصق به من ألقاب كشاعر المرأة أو شاعر الحب جعلت معظم الدراسات حوله دراسات نقدية تتناول إبداعه الشعري ودور المرأة في حياته وفي أدبه إلى آخر هذه الدراسات النقدية .

أجزاء الرسالة

تتكون هذه الرسالة من مقدمة وبابين وخاتمة .

المقدمة تتناول التعريف بالشاعر وأعماله وبالمنهج الذي سوف نتبعه ، وهدف الرسالة وأجزاءها.

الباب الأول : " في أسلوبية العدول "

يتكون هذا الباب من فصول ثلاثة :

الفصل الأول : (الدراسة العروضية) ويتكون من المبحثين التاليين :

١- الأوزان الشعرية .

٢- القافية .

الفصل الثاني : (الدراسة الصرفية الدلالية) يتناول المبحثين التاليين :

١- أوزان الأفعال ودلالاتها .

٢- المشتقات المختلفة ودلالاتها .

الفصل الثالث : (الدراسة التركيبية) يتناول المبحثين التاليين :

١- الاستعارة والمجاز

٢- الحذف

الباب الثاني : " في أسلوبية الاطراد "

يتكون هذا الباب من فصول ثلاثة :

الفصل الأول : (الدراسة الصوتية) يعالج هذا الفصل : التوكيد وأنواعه .

الفصل الثاني : (الدراسة التركيبية) يعالج هذا الفصل : الفصل والوصل وأشكالهما .

الفصل الثالث : (الدراسة الدلالية) يعالج هذا الفصل : التضمين وصوره .

الفصل الأول من الباب الأول : الأوزان الشعرية ، والقوافي

بعد دراسة الأوزان الشعرية خلصت الرسالة إلى النتائج التالية :

- إذا نوّع نزار في طول السطر الشعري لجأ إلى البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة ، لا يلجأ إلى البحور المختلطة ذات التفعيلات المتنوعة إلا إذا وحّد أطوال الأسطر الشعرية .
- من مظاهر ارتباطه بالقديم عدم لجوئه إلى التنويع في البحور في القصيدة الواحدة .
- عند استعراض بحور الشعر التي نظم فيها لا نلاحظ تأثره في مرحلة ما من مراحله ببحر معين دون غيره .

أما عن القوافي
- فقد ظلت من الركائز الأساسية التي اعتمد عليها نزار . كل ما فعله أن نوَّع القوافي في بعض قصائده بدءًا من الديوان الثالث حتى الديوان الأخير . واطردت طريقته مع طريقة القدماء في نسبة استخدامه لقوافي الراء والباء والنون واللام والميم والدال ، بينما حاد عن طريقتهم في لجوئه للقوافي المنوعة بتقسيم القصيدة إلى فقرات أو مقاطع طويلة كل مقطع بقافية موحدة . قد ينوع في صوت القافية ويثبّت من حركتها ، وقد يجعل كل شطري بيت بقافية موحدة مختلفة عما يسبقها وما يليها .

الفصل الثاني من الباب الأول : أوزان الأفعال ودلالاتها ، والمشتقات
- بدا عدول نزار عن اللغة المعيارية في استخدامه للغة سهلة كلغة الحديث اليومي ، وكثافة استخدامه للأفعال المادية التي تخاطب الحواس الخمس ، وارتفاع نسبة الأفعال المجردة لديه أكثر من الأفعال المزيدة على عكس الواقع اللغوي .
- احتل وزن " أفعل " أكبر نسبة بين أوزان الأفعال المزيدة لديه ، ثم وزن " فعّل ، ثم بقية الأوزان
- وتأتي كثافة استخدامه لوزن فعلي دون غيره إلى طواعية هذا الوزن أو ذاك لصنع تفعيلات البحور التي يكتب فيها دون غيره .
- أكبر صور التغير الدلالي لديه هي صورة التغير بالنقل ، بالتعبيرات المجازية والصور الفنية ، يكثر تغير الدلالة عنده مع الموضوعات السياسية ويقل مع الموضوعات العاطفية .
أما عن المشتقات
لم يشذ أو ينحرف عن اللغة المعيارية ، وصار على قواعدهمُ في الاشتقاق .
بدا الاطراد مع اللغة المعيارية في سعة استخدامه للمشتقات ذات السعة اللغوية لدى القدماء والعكس بالعكس ، بدا كذلك الاطراد مع طريقة القدماء في استخدامه لأوزان اسم الآلة .
أما مظاهر العدول عن اللغة المعيارية فبدت في توسيع الدلالة وتضييق الدلالة ونقل الدلالة ،وبدت المعاصرة في استخدامه لاسم المكان .

الفصل الثالث من الباب الأول : المجاز والحذف
وافق نزار القدماء في كثافة استخدامه للتشبيه ؛ حيث يحتل المرتبة الأولى في قائمة الصور لديه .
- أكثر التشبيهات استخدامًا لديه التشبيه البليغ ، ثم التشبيه التفصيلي ، ثم التشبيه المجمل ، فالتشبيه الضمني ، والتمثيلي يأتي في ذيل القائمة .
- وفي استعاراته التصريحية يذكر المشبه مرة ، ثم يذكر بعد ذلك المشبه به عن طريق الإخبار ، أو النداء .
- وتأتي الكناية بعد التشبيه والاستعارة من حيث كثافة الاستخدام . أشهر صفتين كنى عنهما: فحولة الرجل ، وضعف المرأة .
ولا نكاد نجد للمجاز المرسل أثرًا لديه في النماذج موضع البحث .وفي ذلك عدول عن اللغة المعيارية
- رصدت الدراسة كذلك نوعيات مختلفة من الصور عند نزار ، كالصور الممتدة والصور المركبة .
أما عن الحذف

- فهو عنده لا يسير على منهج ثابت ، ففي قصائد لا نكاد نعثر له على أثر ، وأخرى مكدسة بالحذف .
- جاء ترتيب العناصر اللغوية المحذوفة كالتالي : حذف أدوات النداء ، ومن بعده يأتي حذف المبتدأ ، ثم يأتي الفاعل ،إلى آخر العناصر كما ستبين الدراسة .
- من أشهر أسباب الحذف عند نزار وجود قرينة لفظية أو معنوية ، وقد يحذف في بعض المواضع اعتمادًا على فهم القارئ للسياق ، كما أن من صوره ، والتي بدا فيها مطردًا مع القدماء حذف الفعل الدال على القول .

ـ من مظاهر عدوله عن اللغة المعيارية في الحذف حذفه لأداة النداء لليأس وضيق المقام ، ولبيان اللهفة ، وللضيق من المخاطب ، ولبث الطمأنينة في نفس المخاطب ، وكذلك

الفصل الأول من الباب الثاني : التوكيد

تأتي وسائل التوكيد التراثية لديه على النحو التالي :
أولا التوكيد اللفظي ظهر لديه بالإضافة إلى معناه الأصلي دلالات جديدة ، أشهرها :: بيان مدى التراكم والتكدس للماديات أو المعنويات ، وبيان مدى الامتداد والتطاول ، وكذلك بيان التدرج .
ولجأ إليه في النادر لتحقيق القافية الخارجية أو الداخلية .
ثانيًا التوكيد بـ " إن " لم يخرج نزار في استخدامه لـ " إن " عن معناها الرئيس وهو التوكيد ، اللهم إلا في معنى واحد وهو التعليل .
ثالثًا التوكيد بالضمير المنفصـــل بصوره المختلفة : فاستخدمه فاصلا بين المبتدأ وخبره ، وذكره بعد أدوات الشرط ، وقدمه على فاعله .
رابعًا بالنفي والاستثناء اكتفت الدراسة هنا برصد الطرق والأساليب دون إرجاعها إلى أسبابها الدلالية من بعد هذه الوسائل جاء التوكيد بـ " قد " ، فالتوكيد المعنوي ، فالتوكيد بـ إن واللام ، ثم التوكيد بأسلوب القسم وهو فيها جميعًا كان مطردًا مع طريقة القدماء .
ورصدت الدراسة بعض وسائل التوكيد المبتكرة كـ : التوكيد بالتجانس اللفظي والتوكيد بالعدد " ألف "

الفصل الثاني من الباب الثاني
الفصل والوصل

ـ الفصل يأتي لديه بنسبة أكبر من الوصل ، وذلك لتعدد أسبابه ودواعيه :
ـ فقد جاء الفصل لدية في مواضعَ ، أبرزُها:
أ ـ أن يكون بين الجملتين كمالُ الانفصال بأن يكون المعنى جديدًا ، أو للاختلاف في الإسناد .
ب ـ أن يكون بين الجملتين كمال الاتصال ، أو شبه كمال الاتصال أو شبه كمال الانفصال
وجاء الوصل لأسباب أهمها :
أ ـ أن تقع الجملتان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، أو ألا يكون بينهما جامع عقلي يجمعهما في السياق العام .
رصدت الدراسة كذلك مواضع الفصل الخاطئ ، والوصل الخاطئ ، كما رصدت كيفية التعامل مع جملتي الحال والنعت ، وكيفية التعامل مع جملة الخبر.

الفصل الثالث من الباب الثاني : التضمين

رصدت الدراسة سبعين موضعًا جاء في بعضها التضمين مباشرًا باللفظ أو العبارة ، أو غير مباشر بالمعنى .
ـ من أكثر مواضع التضمين لديه تضمين الأعلام ، من هذه الأعلام التاريخية والدينية والشعبية .
ونزار في توظيفه لهذه الأعلام قد أحسن عندما تطابق ما قاله مع الواقع ومع الحقيقة التاريخية ، وأساء عندما خالف ما قاله هذه الحقيقة .
ـ ضمن أشعاره أيضًا بعض العبارات من الدين الإسلامي كتناوله لملك اليمين وحديثه عن أهل الكهف
ـ ومن الدين المسيحي مباركة السيد المسيح للأشياء وجراحاته ، والتعميد والرجم بالحجارة .
ـ ضمن كذلك أشعاره من القرآن : تحدث عن سورة الفاتحة ، وسورة مريم وسورة الفتح ، تناول كذلك المن والسلوى .هكذا جاءت أبواب الرسالة

تلك هي فصول وأبواب الرسالة
وبعد ذلك تأتي الخاتمة بذكر النتائج ، ثم قائمة المصادر والمراجع

The study also observes locations in which separation and linkage are ill-chosen. It also observes how to deal with circumstantial and adjectival phrases, and with the predicate's phrase.

Unit Two, Chapter Three: Allusion:

The study locates seventy six places where allusions occur, either directly through a word or a phrase, or indirectly through the meaning.

- Qabbani's most common allusions are that of proper names; historical, religious, or mythical names. This is well applied when it matches with reality, and is badly applied when it does not.
- Qabbani in his poems alludes to a lot of phrases and words in the Arabic literature, and applies them all artistically.
- He also alludes to some phrases in Islam, such as tackling *Malak al Yamin* (right-arm angel), and talking about *Ashab Al Kahf* (the seven sleepers).
- He alludes to several points in Christianity, such as Jesus' blessing of things, the Passions of the Christ, baptism, and stoning.
- He also alludes to the Qura'an, speaking about *Sura Al Fatihah* (the Opening), *Sura Mayiam* (Mary), *Sura al Fath* (Victory, Conquest), and when talking about *al mann wal salawa* (Manna and quail).

Afterwards, the conclusion reveals the results, then the list of references.

fulfill an inner or external rhyme. In all his uses, he follows the standard language and the ancient.

Second, emphasis using *"inna"*: Qabbani does not use *inna* with any other sense than emphasis, except for justification, or fulfilling the rhyme in two places only.

Third, emphasis using the separated pronoun in its various forms: such as using it to separate the subject and the predicate, mentioning some conditioning words, and placing this pronoun before the agent.

Fourth, emphasis by negation and exclusion: (here I thought it enough to observe the ways and techniques of using negation and exclusion, regardless to their semantic grounds.

Fifth, emphasis using *"qadd"*: it precedes the past verb – this is all that has been foung about it in Qabbani's poems.

Sixth, semantic emphasis: Qabbani follows the ancient by using this type of emphasis.

Seventh, emphasis using "*inna*" and the "*lam*": he also followed the rules stated by linguists for this formula.

Eighth, emphasis using oath: Qabbani follows the ancient by showing emphasis through the use of "*wa*" and swearing by God (Allah).

The study also observes some innovative means of emphasis such as emphasis by using similar words or by using the number "thousand".

Unit Two, Chapter Two: Separation, Linkage and their Forms:

Qabbani uses separation more than linkage, due its several causes:

- Separation is remarkably located:
  a) As total separation between the two meanings; as the meaning is totally new or a syntactic relationship is changed.
  b) As total linkage between two sentences; when a sentence is emphasizes, explains, describes, or acts as an apposition to the preceding one.
  c) As semi-total linkage between two sentences, if a sentence has the answer of a question posed by the preceding one.
  d) As semi-total separation between two sentences, to avoid any misunderstanding that may occur in case of linking them.
- Linkage is basically used due to:
  a) the occurrence of two sentences between total linkage and total separation, if they have the same syntactic relationship.
  b) The occurrence of two sentences that are cognitively bound by a general context.

Unit One, Chapter Three: Synecdoche and Ellipses

Qabbani followed the ancient in their extensive use of similes above all other figures of speech.

- Qabbani's similes are generally characterized by spontaneity. The type he uses most is the one called tight simile, followed by the detailed simile, then the dormant simile, then the implicit simile, and finally analogous simile.
- The most common syntactic relationship between the object of comparison and the aspect of comparison is accusative. The least common is nominative.
- In his implied metaphors, he mentions the object compared, then mentions the object it is compared to through predication or use of vocative.
- Metonymies are less used than similes and metaphors in Qabbani's poems. The most common characteristics that he alludes to are the masculinity of men, and weakness of women.
- In the samples covered by the research, synecdoche is hardly found. This is a clear example of his deviation from standard language. The study also observes different types of images in Qabbani's poems, such as the extended images that he creates.

Concerning Ellipses:

Ellipses have no regular rule for Qabbani. In some poems, ellipses can hardly be located. In others, there are so much of them.

Deleted linguistic units can be ranked as follows: vocative words, the subject. the agent, some interrogatives, the predicate, the verb, the patient, conjunctions, the nouns that follow prepositions, the nouns that follow a conjunction, and, finally, relative clauses.

One of the causes for Qabbani's use of ellipses is the presence of a word, letter, etc. that clarifies the meaning of a metaphor; or the ellipses are used depending on the reader's understanding of the context. Also, following the ancient, Qabbani uses ellipses by deleting verbs that indicate utterance. On the other hand, Qabbani deviates from the standard language by deleting vocative words to indicate despair, yearning, annoyance with the addressee, or for soothing the addressee.

Unit Two, Chapter One: Emphasis:

Emphasis can occur in several ways. There is:

First, literal emphasis: it obtains new senses in addition to the original meaning; for example, showing accumulation of material or ideal things, extension and prolongation, or gradation. Qabbani rarely used emphasis to

Concerning Rhymes:

- The rhyme remained one of the main bases on which Qabbani depended. The rhyme scheme varied in some of his poems starting from his third collection of poems till the last one.
- Qabbani followed the old in the amount of rhymes that end in /r/, /b/, /n/, /l/, /m/, and /d/.
- Whereas he deviated from the old ways of the ancient in that he divided the poem into stanzas, each stanza of one particular rhyme. He would sometimes use various rhyming ends while its vocalization remains the same. The two halves of the line may rhyme together, even if they do not rhyme with the preceding and following lines.

Unit One, Chapter Two: Forms of Verbs and their Connotations, and Derivatives

Qabbani's deviation from the standard language begins when he uses simple, ordinary language; corporeal verbs that appeal to the five senses; and first-stem verbs rather than derivative stems of verbs extensively, contrary to the nature of the language.

The form *"af'al"* was the most largely used derivative stem of verbs in his poems, followed by *"fa'al"*, then *"efta'al"*, then *"taf'a'al"* and *"faa'el"*, and *"estaf'al"* and *"enfa'al"* and *"tafa'al"* and *"tafa'lal"*, and finally *"ef'aw'al"*.

The most remarkable change of connotations occurs by shifting and use of synecdoche and metaphorical images. Changes of connotations are very frequent when the theme is political, but are much less often when the theme is emotional. Also changes of connotations by generalization or particularization occur with a frequency that varies from one form to another. He uses some verbs with their modern senses such as *"athab"* (dissolve) and *"atfa'a"* (put off / extinguish), and on the other hand he uses some verbs with archaic senses such as the use of "*zarrara*"

Concerning Derivatives:

Qabbani does not deviate from the standard language in the use of derivatives. He follows the standard language by extensively using derivatives that had been of wide senses when used by the ancient, and vice versa. He also follows the ancient in his use of the forms of machines names. On the other hand, he deviated from the standard language in widening, narrowing, and shifting connotations. He also deviated when deriving forms of active participle, passive participle and expressions of exaggeration. He also applied modern use in using nouns of place.

<u>Chapter Two:</u> (Phonetic and morphological studies) which tackles two subjects:

- forms of verbs and their connotations.
- Different derivatives and their semantic roles.

<u>Chapter Three:</u> (Syntactic studies) which tackles two subjects:

- Metaphors and synecdoche.
- Ellipses.

Unit Two: The Style of Following Standard Language:

This unit consists of three chapters:

<u>Chapter One:</u> (Phonetic studies). This chapter tackles: emphasis and its types.

<u>Chapter Two:</u> (Syntactic studies). This chapter tackles: separation, linkage and their forms.

<u>Chapter Three:</u> (Semantic studies). This chapter tackles: allusion and its forms.

Introduction:

Nezar Tawfiq Qabbani was born on the 21st of March, 1923, in Me'ezanet al Shahm, el Shaghour Sq., Damascus. He had a happy childhood, enjoying the beauties of nature in his damask house.

His parents and his elder sister "Wesal" participated in forming his character. His father was stiff and severe. whereas his mother was full of tenderness. About his sister's life Qabbani mentioned nothing except that she was the first martyr to love in the Qabbani's house; for she chose to commit suicide when her father refused to let her marry the one she loves.

One of the secondary factors that helped forming his character is his work at the diplomatic institution and traveling between the capitals of the world. Also his luxurious settled life made writing poetry only a hobby, thus he only wrote what appealed to him.

Unit One, Chapter One: Poetic Meters and Rhymes

- Whenever the poet's lines varied in their length, he used simple rhythm, of the same foot, but different in the number of feet.
- He does not usually use rhythms of mixed feet, unless the length of the lines was unified; then the poem becomes columnar, differing only in the way of writing it.
- One of the aspects of his attachment to the old ways is that his rhythm – like that of the other poets that belong to the same school of poetry - does not vary in the same poem, so it appears as cacophony.
- On viewing his rhythms, there is no clear domination of one certain foot.

Synopsis of the Dissertation
"A Stylistic Study of the Poetical Speech in Nezar Qabbani's Works"

Methodology:
The researcher applies two theories:
The first: the style of deviation from standard language; to show what distinguished Qabbani's language from the standard language, the factors that rendered his language poetical, how he deviated, and what he disregarded.
The second: the style of following standard language; studying stylistic phenomena that follow the standard language and that distinguished his style from that of his contemporaries. These phenomena do not necessarily violate the general law of the language, but they are mainly characterized by following standard language; a feature that distinguished Qabbani from his contemporaries.

The Importance of the Dissertation:
The importance of this dissertation lies in its methodology, especially in its first pivot "the style of deviation" which is still new in the analysis of the language of our poems, particularly when studying free verse.
Its importance also lies in the fact that it deals with a poet whose works have never been sufficiently studied linguistically and structurally; probably due to his being associated with being "women's poet" or "the poet of love" which caused most of the studies that are based on him to be oriented towards his poetical creativity, the role that women played in his life, his poetical world and all such critical studies.

Sections of the Dissertation:
This dissertation consists of an introduction, two units, and a conclusion.
The introduction includes an introduction to the poet, his works, our methodology, the aim of the thesis and its sections.
Unit One: The Style of Deviation from Standard Language:
This unit consists of three chapters:
Chapter One: (Prosodic studies) which tackles two subjects:

- Poetic meters.
- Rhyme.

Ain Shams University
Faculty of Al-Alsun
Arabic Department

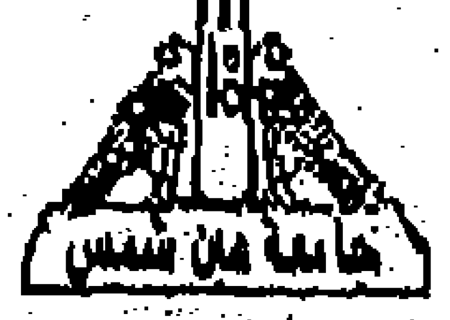
Summary of PH.D
Titled

A stylisic study of the poetical speech in Nezar Quabbani's Woeks

Prepared by :
Ashraf Mohammed Farid Ghannam

Under the Supervision of
Dr. Saeed Hassan Buheiry
Professor of linguistic Study
Department of Arabic

2008



جامعة عين شمس
كلية الألسن
قسم اللغة العربية

عنوان الرسالة
الخطاب الشعرى عن نزار قبانى
(دراسة أسلوبية)

رسالة دكتوراه
إعداد
اشرف محمد فريد غنام

تحت إشراف
أ.د. سعيد حسن بحيرى
أستاذ الدراسات اللغوية بكلية الألسن - جامعة عين شمس

ملخص الرسالة

العنوان : " الخطاب الشعري عند نزار قباني دراسة أسلوبية"

منهج الرسالة

- سيطبق الباحث نظريتين ، الأولى أسلوبية العدول لبيان ما تميزت به لغة نزار عن اللغة المعيارية والعوامل التي جعلت من لغته لغة شعرية وما هي الانحرافات أو التجاوزات التي لجأ إليها .

والثانية " أسلوبية الاطراد " ودراسة ظواهر أسلوبية مطردة لديه ميزته عن شعراء عصره ، ليس شرطا أن تكون مخترقة لقانون اللغة العام ولكن أهم ما يميزها هو الاطراد ، لنعتبرها سمة ميزت نزارًا عن باقي شعراء عصره .

اهمية الرسالة

تأتي أهميتها من المنهج المتبع فيه وخاصة في محورها الأول " أسلوبية العدول " الذي لا يزال جديد على تحليلنا اللغوي لنصوصنا الشعرية وخاصة في دراساتنا للشعر الحر .

كما تأتي أهميتها من تعرضها لهذا الشاعر الذي لم يدرس دراسة لغوية أو أسلوبية بالقدر الكافي ، ربما لأن ما التصق به من ألقاب كشاعر المرأة أو شاعر الحب جعلت معظم الدراسات حوله تنصب على إبداعه الشعري ودور المرأة في حياته وعالمه الشعري .. إلى آخر هذه الدراسات النقدية .

أجزاء الرسالة

تتكون هذه الرسالة من مقدمة وبابين وخاتمة .

المقدمة تتناول التعريف بالشاعر وأعماله وبالمنهج الذي سوف نتبعه ، وهدف الرسالة وأجزاءها.

الباب الأول : " في أسلوبية العدول "

يتكون هذا الباب من فصول ثلاثة :

الفصل الأول : (الدراسة العروضية) ويتكون من المبحثين التاليين :

١. الأوزان الشعرية .

٢. القافية .

الفصل الثاني : (الدراسة الصوتية الصرفية) يتناول المبحثين التاليين :

١. أوزان الأفعال ودلالاتها .

٢. المشتقات المختلفة ودلالاتها

الفصل الثالث : (الدراسة التركيبية) أتناول فيه المبحثين التاليين :

١. الاستعارة والمجاز

٢. الحذف

الباب الثاني : " في أسلوبية الاطراد "

يتكون هذا الباب من فصول ثلاثة :

الفصل الأول : (الدراسة الصوتية) يعالج هذا الفصل : التوكيد وأنواعه

الفصل الثاني : (الدراسة التركيبية) يعالج هذا الفصل : الفصل والوصل وأشكالهما

الفصل الثالث : (الدراسة الدلالية) يعالج هذا الفصل : التضمين وصوره .

المدخل

ولد نزار توفيق القباني في الحادي والعشرين من مارس سنة ١٩٢٣م في مئذنة الشحم بحي الشاغور بدمشق , عاش طفولة سعيدة بين أحضان الطبيعة الخلابة في بيته الدمشقي ،

من الشخصيات التي ساعدت في تكوين شخصيته الوالدان الأب والأم ، والأخت الكبرى وصال :

كان الأب قاسيًا عنيفًا وكانت الأم تفيض بالحنان ، أما عن الأخت " وصال " فلم يذكر نزار عن حياتها شيئا سوى أنها كانت أول شهيدة للحب في دارهم ؛ فقد انتحرت هذه الأخت الكبرى ؛ لأن سلطة هذا الأب منعتها من الزواج بمن تحب ؛ ففضلت الانتحار .

ومن العوامل جانبية أخرى شكلت شخصيته عمله بالدبلوماسية وتجواله بين عواصم العالم ، كما أن حياته المترفة المستقرة جعلت الشعر لديه هواية ، فكان لا يكتب إلا ما يروق له ويستهويه .

الفصل الأول من الباب الأول : الأوزان الشعرية ، والقوافي

- إذا نوّع الشاعر في طول السطر الشعري لجأ إلى البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة منوعا في عددها في كل سطر .
- لا يلجأ إلى البحور المختلطة ذات التفعيلات المتنوعة إلا إذا وحّد أطوال الأسطر الشعرية فتكون القصيدة عمودية تختلف فقط في طريقة الكتابة .
- ومن مظاهر ارتباطه بالقديم أنه لم يلجأ إلى التنويع في البحور في القصيدة الواحدة ، فتبدو كما يسميها البعض بالحشرجة النغمية ، كشأن معظم شعراء مدرسته
- وعند استعراض بحور الشعر التي نظم فيها لا نلاحظ تأثره في مرحلة ما من مراحله ببحر معين دون غيره .

أما عن القوافي

فقد ظلت القافية من الركائز الأساسية التي اعتمد عليها نزار كل ما فعله أن نوّع القوافي في بعض قصائده بدءًا من الديوان الثالث حتى بالديوان الأخير .

اطردت طريقة نزار مع طريقة القدماء في نسبة استخدامه لقوافي الراء والباء والنون واللام والميم والدال .

حاد عن طريقة القدماء أيضا في لجوئه للقوافي المنوعة بتقسيم القصيدة منوعة القوافي إلى فقرات أو مقاطع طويلة يجعل كل مقطع بقافية موحدة . وقد ينوع في صوت القافيه ويثبت من حركتها ، وقد يجعل كل شطري بيت بقافية موحدة مختلفة عما يسبقها وما يليها .

الفصل الثاني من الباب الأول : أوزان الأفعال ودلالاتها ، والمشتقات

ـ بدا عدول نزار عن اللغة المعيارية في استخدامه للغة سهلة كلغة الحديث اليومي ، وكثافة استخدامه للأفعال المادية التي تخاطب الحواس الخمس ، مما ، وارتفاع نسبة الأفعال المجردة لديه أكثر من الأفعال المزيدة على عكس الواقع اللغوي

ـ احتل وزن " أفعل " أكبر نسبة بين أوزان الأفعال المزيدة لديه ، ثم وزن " فعّل ، ثم وزن " افتعل " ، ثم وزن " تفعّل " ، ووزن " فاعل " ، ووزن " استفعل " ، ووزن " انفعل " ، ووزن " تفاعل " ، ووزن " تفعلل " ، وأخيرًا وزن " افعوعل " .

ـ أكبر صور التغير الدلالي لديه هي صورة التغير بالنقل ، بالتعبيرات المجازية والصور الفنية ، يكثر تغير الدلالة مع الموضوعات السياسية ويقل مع الموضوعات العاطفية ، والتغير الدلالي بالتخصيص أو بالتعميم جاء بنسب متقاربة ومتفاوتة من وزن إلى آخر .

ظهر لديه أيضًا الاستخدام المعاصر لبعض الأفعال مثل : أذاب ، أطفأ ، والمعاصرة ، كما ظهر لديه إعادة استخدامه لبعض الأفعال بدلالات قديمة لم تعد مستعملة ، كما في استخدامه للفعل " زرّر "

أما عن المشتقات

لم يشذ أو ينحرف عن اللغة المعيارية ، وصار على قواعدهم في الاشتقاق .

بدا الاطراد مع اللغة المعيارية في سعة استخدامه للمشتقات ذات السعة اللغوية لدى القدماء والعكس بالعكس ، بدا كذلك الاطراد مع طريقة القدماء في استخدامه لأوزان اسم الآلة .

أما مظاهر العدول والخروج على اللغة المعيارية فبدت في توسيع الدلالة وتضييق الدلالة ونقل الدلالة ، وشذوذه في بعض الأحيان في اشتقاقه لبعض أوزان اسم الفاعل أو اسم المفعول أو صيغ المبالغة عن استخدام القدماء لها ، وبدت المعاصرة في استخدامه لاسم المكان .

وافق نزار القدماء في كثافة استخدامه للتشبيه حيث يحتل المرتبة الأولى في قائمة الصور لديه .
- في تشبيهاته يغلب على نزار العفوية ، أكثر التشبيهات استخدامًا لديه التشبيه البليغ ، ثم التشبيه التفصيلي ، ثم التشبيه المجمل ، فالتشبيه الضمني ، والتمثيلي في ذيل القائمة .
- كان على رأس العلاقات التركيبية بين المشبه ووجه الشبه علاقة المفعولية بإسناد ، وآخرها علاقة الفاعلية .
- وفي استعاراته التصريحية يذكر المشبه مرة ، ثم يذكر بعد ذلك المشبه به عن طريق الإخبار ، أو عن طريق النداء .
- وتأتي الكناية تأتي بعد التشبيه والاستعارة من حيث كثافة الاستخدام ، أشهر صفتين كنى عنهما: فحولة الرجل ، وضعف المرأة .
لا نكاد نجد للمجاز المرسل أثرًا لديه في النماذج موضع البحث .وفي ذلك عدول عن اللغة المعيارية كما رصدت الدراسة كذلك نوعيات مختلفة من الصور عند نزار ، ، كالصور الممتدة التي يصنعها .
أما عن الحذف

الحذف عند نزار لا يسير على منهج ثابت ، ففي بعض القصائد لا نكاد نعثر فيها على موضع واحد للحذف ، وهناك قصائد مكدسة بالحذف .
جاء ترتيب العناصر اللغوية المحذوفة كالتالي : حذف أدوات النداء ، ومن بعده يأتي حذف المبتدأ ، ثم يأتي الفاعل وحذفه ، ومن بعده يأتي حذف همزة الاستفهام ، ثم يأتي حذف الخبر ، ومن بعده يأتي حذف الفعل ، ثم حذف المفعول به وحذف وحرف العطف وحذف الاسم المجرور وجاء حذف الاسم المعطوف وحذف صلة الموصول في آخر مواضع الحذف .
- من أشهر أسباب الحذف عند نزار وجود قرينة لفظية أو معنوية ، وقد يحذف في بعض المواضع اعتمادًا على فهم القارئ للسياق ، - كما أن من أسبابه ، والتي بدا فيها مطردًا مع القدماء حذف الفعل الدال على القول .
- من مظاهر عدوله عن اللغة المعيارية أو عن طريقة القدماء في الحذف حذفه لأداة النداء لليأس وضيق المقام ، ولبيان اللهفة ، وللضيق من المخاطب ، ولبث الطمأنينة في نفس المخاطب ، وكذلك

الفصل الأول من الباب الثاني : التوكيد

أنواع التوكيد لديه يأتي بيانها كالتالي :
أولا التوكيد اللفظي ظهر لديه مع المعنى الأصلي دلالات جديدة ، أشهرها :: بيان مدى التراكم والتكدس للماديات أو المعنويات ، وبيان مدى الامتداد والتطاول ، وكذلك لبيان التدرج ، ولجأ إليه في النادر لتحقيق القافية الخارجية أو الداخلية ، وهو في كل الاستخدامات مطرد مع طريقة القدماء في استخدامهم له ، ومتوافق مع اللغة المعيارية .
ثانيًا التوكيد بـ " إن " لم يخرج نزار في استخدامه لها عن معناها الرئيس وهو التوكيد ، اللهم إلا في معنى واحد وهو التعليل ، وجاء بها لتحقيق القافية في موضعين فقط .
ثالثًا التوكيد بالضمير المنفصل بصوره المختلفة : ومن الأنماط التي صاغها نزار للتوكيد بهذا الضمير : استخدامه فاصلا بين المبتدأ وخبره ، وذكره بعد أدوات الشرط ، وتقديمه على فاعله .
خامسًا بالنفي والاستثناء اكتفت برصد الطرق والأساليب دون إرجاعها في الغالب إلى أسبابها الدلالية .
سادسًا التوكيد بـ " قد " تأتي للتوكيد قبل الفعل الماضي وذلك ما يهمنا ، وذلك ما وجدناه عند نزار وتوظيفه لها .
ثامنًا التوكيد المعنوي : اطردت طريقة نزار مع القدماء في استخدامه لهذا النوع من التوكيد
تاسعًا التوكيد بـ إن واللام لم يخرج عما حدده العلماء لهذه التركيبة من شروط
عاشرًا التوكيد بأسلوب القسم كان مطردًا مع طريقة القدماء في استخدامه للواو وقسمه بالله .
رصدت الدراسة بعض وسائل التوكيد المبتكرة كـ : التوكيد بالتجانس اللفظي والتوكيد بالعدد " ألف "

الفصل الثاني من الباب الثاني
الفصل والوصل

- الفصل يأتي لديه بنسبة أكبر من الوصل ، وذلك لتعدد أسبابه ودواعيه :
- فقد جاء الفصل لدية في مواضع ، أبرزها:

أ - أن يكون بين المعنيين كمال الانفصال بأن يكون المعنى جديدًا ، أو للاختلاف في الإسناد ،
ب - أن يكون بين الجملتين كمال الاتصال ، بأن تكون الجمة الثانية بمثابة التوكيد أو البدل أو النعت أو الموضحة لما سبقتها .
ج - أن يكون ما بين الجملتين شبه كمال الاتصال ، بأن تكون الثانية إجابة عن سؤال استدعته الأولى
د - أن يكون بين الجملتين شبه كمال الانفصال ، أي الفصل لأمن اللبس إذا وصلت

وجاء الوصل لأسباب أهمها :

أ - أن تقع الجملتان بين كمال الاتصال وكمال الانفصال ، وذلك بأن تتفقان من ناحية الإسناد
ب - ألا يكون بين الجملتين جامع عقلي يجمعهما في السياق العام .

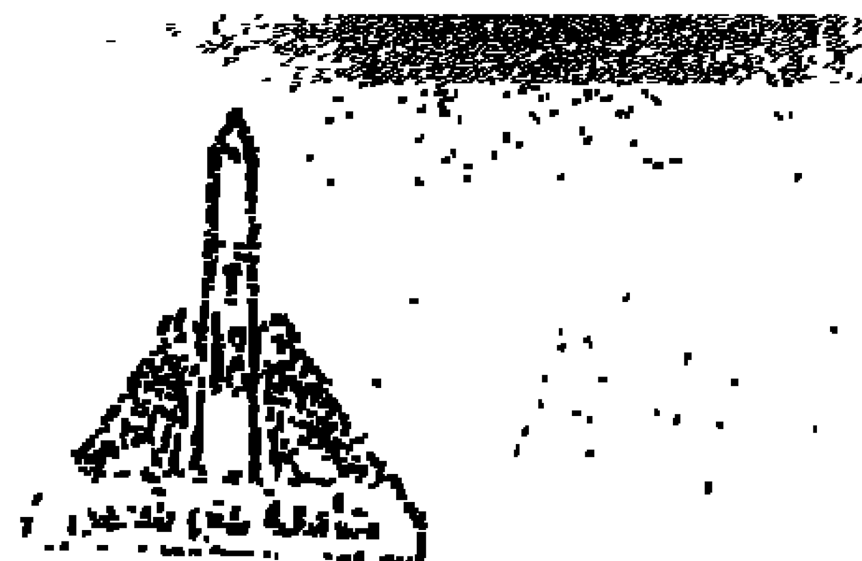
رصدت الدراسة كذلك مواضع للفصل الخاطئ ، وكذلك للوصل الخاطئ ، كما رصدت الدراسة كيفية التعامل مع جملتي الحال والنعت ، وميفية التعامل مع جملة الخبر

الفصل الثالث من الباب الثاني : التضمين

رصدت الدراسة ستة وسبعين موضعًا جاء فيه التضمين سواء تضمينًا مباشرًا باللفظ أو العبارة ، أو غير مباشر بالمعنى .

- من أكثر مواضع التضمين لديه تضمين الأعلام ، من هذه الأعلام التاريخية والدينية والأسطورية ، إن نزارًا في توظيفه لهذه الأعلام قد أحسن عندما تطابق ما قاله مع الواقع ومع الحقيقة التاريخية ، وأساء عندما خالف ما قاله هذه الحقيقة
- ضمن نزار أشعاره كثيرًا من ألفاظ وعبارات مستوحاة من الأدب العربي ، وأحسن توظيفها كلها .
- ضمن أشعاره أيضًا بعض العبارات من الدين الإسلامي كتناوله لملك اليمين وحديثه عن أهل الكهف ،
- أما من الدين المسيحي فقد ضمن أشعاره الكثير ، منها مباركة السيد المسيح للأشياء وحديثه عن جراحات المسيح ، تحدث عن التعميد وعن الرجم بالحجارة
- ضمن كذلك أشعاره من القرآن : تحدث عن سورة الفاتحة ، وسورة مريم وسورة الفتح ، تناول كذلك المن والسلوى .

وبعد ذلك تأتي الخاتمة بذكر النتائج ، ثم قائمة المراجع



Ain Shams University
Faculty of Alaisun
Arabic Department

Summary of PH.D

Titled

linguistic study of the poetical speech un reran qabbani's works

Prepared by
Ashraf Mohammed Farid Ghnnum

Supprused by
Dr. Saeed Hasan Buheiry
Dr. Thepoo. Af bushte

Synopsis of the Dissertation
"A Stylistic Study of the Poetical Speech in Nezar Qabbani's Works"

Methodology:

The researcher applies two theories:

The first; the style of deviation from standard language; to show what distinguished Qabbani's language from the standard language, the factors that rendered his language poetical, how he deviated, and what he disregarded.

The second; the style of following standard language; studying stylistic phenomena that follow the standard language and that distinguished his style from that of his contemporaries. These phenomena do not necessarily violate the general law of the language, but they are mainly characterized by following standard language; a feature that distinguished Qabbani from his contemporaries.

The Importance of the Dissertation:

The importance of this dissertation lies in its methodology, especially in its first pivot "the style of deviation" which is still new in the analysis of the language of our poems, particularly when studying free verse.

Its importance also lies in the fact that it deals with a poet whose works have never been sufficiently studied linguistically and structurally; probably due to his being associated with being "women's poet" or "the poet of love" which caused most of the studies that are based on him to be oriented towards his poetical creativity, the role that women played in his life, his poetical world and all such critical studies.

Sections of the Dissertation:

This dissertation consists of an introduction, two units, and a conclusion. The introduction includes an introduction to the poet, his works, our methodology, the aim of the thesis and its sections.

Unit One: The Style of Deviation from Standard Language:

This unit consists of three chapters:

Chapter One: (Prosodic studies) which tackles two subjects:

- Poetic meters.
- Rhyme.

Chapter Two: (Phonetic and morphological studies) which tackles two subjects:

- forms of verbs and their connotations.
- Different derivatives and their semantic roles.

Chapter Three: (Syntactic studies) which tackles two subjects:

- Metaphors and synecdoche.
- Ellipses.

Unit Two: The Style of Following Standard Language:

This unit consists of three chapters:

Chapter One: (Phonetic studies). This chapter tackles: emphasis and its types.

Chapter Two: (Syntactic studies). This chapter tackles: separation, linkage and their forms.

Chapter Three: (Semantic studies). This chapter tackles: allusion and its forms.

Introduction:

Nezar Tawfiq Qabbani was born on the 21st of March, 1923, in Me'ezanet al Shahm, el Shaghour Sq., Damascus. He had a happy childhood, enjoying the beauties of nature in his damask house.

His parents and his elder sister "Wesal" participated in forming his character. His father was stiff and severe, whereas his mother was full of tenderness. About his sister's life Qabbani mentioned nothing except that she was the first martyr to love in the Qabbani's house; for she chose to commit suicide when her father refused to let her marry the one she loves.

One of the secondary factors that helped forming his character is his work at the diplomatic institution and traveling between the capitals of the world. Also his luxurious settled life made writing poetry only a hobby, thus he only wrote what appealed to him.

Unit One, Chapter One: Poetic Meters and Rhymes

- Whenever the poet's lines varied in their length, he used simple rhythm, of the same foot, but different in the number of feet.
- He does not usually use rhythms of mixed feet, unless the length of the lines was unified; then the poem becomes columnar, differing only in the way of writing it.
- One of the aspects of his attachment to the old ways is that his rhythm – like that of the other poets that belong to the same school of poetry – does not vary in the same poem, so it appears as cacophony.
- On viewing his rhythms, there is no clear domination of one certain foot.

Concerning Rhymes:

- The rhyme remained one of the main bases on which Qabbani depended. The rhyme scheme varied in some of his poems starting from his third collection of poems till the last one.
- Qabbani followed the old in the amount of rhymes that end in /r/, /b/, /n/, /l/, /m/, and /d/.
- Whereas he deviated from the old ways of the ancient in that he divided the poem into stanzas, each stanza of one particular rhyme. He would sometimes use various rhyming ends while its vocalization remains the same. The two halves of the line may rhyme together, even if they do not rhyme with the preceding and following lines.

Unit One, Chapter Two: Forms of Verbs and their Connotations, and Derivatives

Qabbani's deviation from the standard language begins when he uses simple, ordinary language; corporeal verbs that appeal to the five senses; and first-stem verbs rather than derivative stems of verbs extensively, contrary to the nature of the language.

The form *"af'al"* was the most largely used derivative stem of verbs in his poems, followed by *"fa'al"*, then *"efta'al"*, then *"taf'a'al"* and *"faa'el"*, and *"estaf'al"* and *"enfa'al"* and *"tafa'al"* and *"tafa'lal"*, and finally *"ef'aw'al"*.

The most remarkable change of connotations occurs by shifting and use of synecdoche and metaphorical images. Changes of connotations are very frequent when the theme is political, but are much less often when the theme is emotional. Also changes of connotations by generalization or particularization occur with a frequency that varies from one form to another. He uses some verbs with their modern senses such as *"athab"* (dissolve) and *"atfa'a"* (put off / extinguish), and on the other hand he uses some verbs with archaic senses such as the use of *"zarrara"*

Concerning Derivatives:

Qabbani does not deviate from the standard language in the use of derivatives. He follows the standard language by extensively using derivatives that had been of wide senses when used by the ancient, and vice versa. He also follows the ancient in his use of the forms of machines names. On the other hand, he deviated from the standard language in widening, narrowing, and shifting connotations. He also deviated when deriving forms of active participle, passive participle and expressions of exaggeration. He also applied modern use in using nouns of place.

Unit One, Chapter Three: Synecdoche and Ellipses

Qabbani followed the ancient in their extensive use of similes above all other figures of speech.

- Qabbani's similes are generally characterized by spontaneity. The type he uses most is the one called tight simile, followed by the detailed simile, then the dormant simile, then the implicit simile, and finally analogous simile.
- The most common syntactic relationship between the object of comparison and the aspect of comparison is accusative. The least common is nominative.
- In his implied metaphors, he mentions the object compared, then mentions the object it is compared to through predication or use of vocative.
- Metonymies are less used than similes and metaphors in Qabbani's poems. The most common characteristics that he alludes to are the masculinity of men, and weakness of women.
- In the samples covered by the research, synecdoche is hardly found. This is a clear example of his deviation from standard language. The study also observes different types of images in Qabbani's poems, such as the extended images that he creates.

Concerning Ellipses:

Ellipses have no regular rule for Qabbani. In some poems, ellipses can hardly be located. In others, there are so much of them.

Deleted linguistic units can be ranked as follows: vocative words, the subject, the agent, some interrogatives, the predicate, the verb, the patient, conjunctions, the nouns that follow prepositions, the nouns that follow a conjunction, and, finally, relative clauses.

One of the causes for Qabbani's use of ellipses is the presence of a word, letter, etc. that clarifies the meaning of a metaphor; or the ellipses are used depending on the reader's understanding of the context. Also, following the ancient, Qabbani uses ellipses by deleting verbs that indicate utterance. On the other hand, Qabbani deviates from the standard language by deleting vocative words to indicate despair, yearning, annoyance with the addressee, or for soothing the addressee.

Unit Two, Chapter One: Emphasis:

Emphasis can occur in several ways. There is:

First, literal emphasis: it obtains new senses in addition to the original meaning: for example, showing accumulation of material or ideal things, extension and prolongation, or gradation. Qabbani rarely used emphasis to

fulfill an inner or external rhyme. In all his uses, he follows the standard language and the ancient.

Second, emphasis using "*inna*": Qabbani does not use *inna* with any other sense than emphasis, except for justification, or fulfilling the rhyme in two places only.

Third, emphasis using the separated pronoun in its various forms: such as using it to separate the subject and the predicate, mentioning some conditioning words, and placing this pronoun before the agent.

Fourth, emphasis by negation and exclusion: (here I thought it enough to observe the ways and techniques of using negation and exclusion, regardless to their semantic grounds.

Fifth, emphasis using "*qadd*": it precedes the past verb – this is all that has been foung about it in Qabbani's poems.

Sixth, semantic emphasis: Qabbani follows the ancient by using this type of emphasis.

Seventh, emphasis using "*inna*" and the "*lam*": he also followed the rules stated by linguists for this formula.

Eighth, emphasis using oath: Qabbani follows the ancient by showing emphasis through the use of "*wa*" and swearing by God (Allah).

The study also observes some innovative means of emphasis such as emphasis by using similar words or by using the number "thousand".

Unit Two, Chapter Two: Separation, Linkage and their Forms:

Qabbani uses separation more than linkage, due its several causes:

- Separation is remarkably located:
  a) As total separation between the two meanings; as the meaning is totally new or a syntactic relationship is changed.
  b) As total linkage between two sentences; when a sentence is emphasizes, explains, describes, or acts as an apposition to the preceding one.
  c) As semi-total linkage between two sentences, if a sentence has the answer of a question posed by the preceding one.
  d) As semi-total separation between two sentences, to avoid any misunderstanding that may occur in case of linking them.
- Linkage is basically used due to:
  a) the occurrence of two sentences between total linkage and total separation, if they have the same syntactic relationship.
  b) The occurrence of two sentences that are cognitively bound by a general context.

The study also observes locations in which separation and linkage are ill-chosen. It also observes how to deal with circumstantial and adjectival phrases, and with the predicate's phrase.

Unit Two, Chapter Three: Allusion:

The study locates seventy six places where allusions occur, either directly through a word or a phrase, or indirectly through the meaning.

- Qabbani's most common allusions are that of proper names; historical, religious, or mythical names. This is well applied when it matches with reality, and is badly applied when it does not.
- Qabbani in his poems alludes to a lot of phrases and words in the Arabic literature, and applies them all artistically.
- He also alludes to some phrases in Islam, such as tackling *Malak al Yamin* (right-arm angel), and talking about *Ashab Al Kahf* (the seven sleepers).
- He alludes to several points in Christianity, such as Jesus' blessing of things, the Passions of the Christ, baptism, and stoning.
- He also alludes to the Qura'an, speaking about *Sura Al Fatihah* (the Opening), *Sura Mayiam* (Mary), *Sura al Fath* (Victory, Conquest), and when talking about *al mann wal salawa* (Manna and quail).

Afterwards, the conclusion reveals the results, then the list of references.